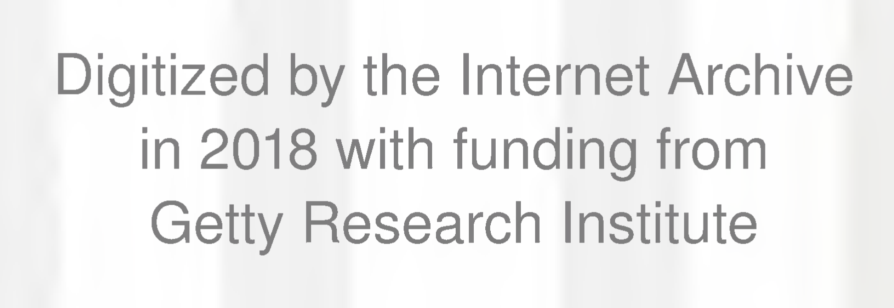












DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN



Inhalts-Angabe

1906. I. Halbband

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Verkündigung bei den Hirten





Copyright 1897 by Photographische Gesellschaft

Fritz von Uhde. Die Anbetung der Weisen

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

Fritz von Uhde

VON

OTTO JULIUS BIERBAUM

Durchwandelt man die grossen Kunstsammlungen Italiens so, wie sich's gebührt, nämlich langsam, beschaulich und nachdenklich, nicht bädeker-gepeitscht und von der Angst gehetzt, etwas zu verpassen, was einen Stern hat, so wird man wohl zuweilen von Gedanken beschlichen, die von dieser alten Schönheit weg in die Gegenwart und zu Fragen führen, die nicht immer ganz zuversichtlich klingen.

So z. B.: Warum hat sich unsere Kunst von dieser alten Kunst entfernt?

Musste sie sich von ihr entfernen?

Hat es ihr gefrommt, sich von ihr zu entfernen?

Wird sie einmal neben ihr bestehen können?

Wird, sagen wir in dreihundert Jahren der gute Europäer so das Bedürfnis empfinden, Kunstwerke unserer Zeit zu betrachten, wie wir immer aufs neue zu den Werken der alten Kunst hingezogen werden?

☆ ☆

☆

[illegible] der Galerie der Uffizien in Florenz einem sehr begabten Künstler [illegible] einem Impressionisten — doch da fällt mir ein: das ist vielleicht schon nicht mehr die modernste Richtung; gleichviel: er war der Überzeugung, dass es nur eine moderne Malerei gebe, die impressionistische — und der sprach so zu mir: „Diese alte Kunst ist wundervoll. Je öfter man ihre Reliquien betrachtet, umsomehr Herrlichkeiten entdeckt man an ihnen. Es sind das Sachen von einer Vollendung, dass man in die Kniee sinken möchte. Nur eines begreift man nicht: wie die Leute ihre Seelenruhe bewahren konnten, die, als die grosse Zeit vorüber war und dann auch der letzte Abglanz der grossen Zeit, sich zu dem Wahnsinn erdreisteten, immer weiter in einer Weise zu malen, die längst ihre letzten Möglichkeiten erschöpft hatte. Das ist doch eigentlich Leichenschändung gewesen. Diese Leute zitierten die Geister der erlauchten Toten, aber, eben, es erschienen auf ihren Leinwanden Gespenster, keine lebendigen Wesen, während die alten Werke selber von ewiger Jugend sind und mitten in unserer Gegenwart unser eigenes Leben beschämen durch ihre jauchzende Gesundheit und atmende Frische. — Es ist mit der Kunst genau so wie mit einem individuellen Leben. Sie hat ihre Kindheit; da stammelt sie rührend naiv und unbeholfen. Dann leuchtet sie in der Kühnheit, Verliebtheit, Überschwenglichkeit des Jünglings und reisst hin durch Zuversicht, Zugreifen, Drang und Trieb; selbst ihre Fehler sind da noch Reize; das volle Können wird ersetzt durch den übermächtigen Strom eines über alle Dämme brausenden Wollens. Fast bedauert man, dass dieses herrliche Überströmen sich selber wie zwischen Felswände einbettet in der Zeit der männlichen Reife, wo die Kunst die Schranken ihrer Art erkennt, durchaus nicht mehr über sich hinaus will, aber im Umkreise ihrer Möglichkeiten klar und sicher alles leistet, was ihr zu leisten gegeben ist. Der Kronprinz, der sich noch Seitensprünge erlauben durfte, ist König geworden, majestätisch, gebieterisch auch im Sinne eigener Zucht, aber diese Majestät repräsentiert nicht bloss, sondern schafft königlich, souverän, streut mit vollen Händen aus. Was sie auch immer angreifen mag, diese Kunst in ihrer reifen Mannheit wird klassischer Wert, gewinnt den Charakter ewigen Lebens. Aber diese Kunst selbst wird dann alt; die majestätische Attitüde verbleibt ihr noch eine Weile, aber es ist doch nur mehr schöne Pose, Repräsentation ohne Schaffenskraft, wunderbar dekorativ und vornehm, aber kalt. Sie spürt das selbst, die alternde Kunst, und rafft sich zu einer neuen Anstrengung auf: ein ergreifendes Schauspiel und mehr als ein Schauspiel, denn dieser letzte Einsatz der zur Neige gehenden Manneskraft bringt noch Werke eines starken Gepräges hervor; nur ist es das Gepräge einer neuen Überbegehrlichkeit, nicht der hinaufreissenden des Jünglings, sondern der entgleissenden des Mannes, der keine Reserven mehr hat und dem die Kraft des schönen Masses verloren gegangen ist; es ist ein stossendes Flackern, kein gerades Emporflammen. Eine Weile noch, und es hört auf zu züngeln. Aber tot ist die Kunst darum noch nicht. Es kommt ein Moment, wo sie es fühlt, dass sie Greis geworden ist und sich damit abfindet; sie begehrt nicht mehr die Funktionen zeugender Männlichkeit; sie lebt behaglich dämmernd ab, im Dämmern zuweilen noch zärtlich mit dem Reste ihrer Kräfte spielend, bis, kurz vor ihrem Tode, noch ein letztes, wundervoll ruhiges und klares Aufleuchten sie verklärt.

So im ganzen ist das Leben der alten Kunst verlaufen. Als sie tot war, wollte es niemand glauben, und so geschah es, dass jene unbegreiflichen Leute für Künstler gehalten werden konnten, die ihren Schatten zitierten. Die wirklichen Künstler aber, die Organe einer neuen Kunst, die jetzt noch im Kindesalter steht, wurden verspottet und verlacht, bis eine neue Generation heraufkam, die in ihren Arbeiten ein Stammeln der eigenen Sehnsucht nach neuer Kunst wahrnahm. Dass diese neue Kunst nicht vom Himmel gefallen, dass sie nicht eine Homunkuluskonstruktion, sondern ein Kind der alten Kunst ist, braucht nicht gesagt zu werden. Aber Kinder sind nicht einfach Wiederholungen der Eltern."

Nach Schluss dieser Rede, die nicht ganz so ruhig und zusammenhängend aus dem Munde meines Freundes kam, sondern, wie es die Art der Künstler ist, recht temperamentvoll und sprungweise, reichlich unterwürzt mit Interjektionen und Anzüglichkeiten, fragte mich der Biograph der alten Kunst, ob ich den Sinn seiner Bildersprache erfasst hätte. „O ja," antwortete ich; „nur eines ist mir unklar: Sie sagten, die neue Kunst sei ein Kind der alten, und Sie brauchten gleich darauf das Wort Eltern. Demnach hat die neue Kunst einen Vater und eine Mutter. Wer ist der Vater, und wer ist die Mutter?"

Der Impressionist merkte den Spott und entgegnete: „Bilder malen ist die angenehmste Sache von der Welt, aber in Bildern reden ist gefährlich. Sie haben ganz recht: mein Bild stimmt nicht ganz. Ich hätte die Kunst nicht als Mann, sondern als Frau darstellen sollen. Der Mann ist das Leben. Doch das ändert nichts an meiner Biographie der alten Kunst und an der Richtigkeit des Gedankens, der dem Vergleiche zu Grunde liegt, dass ein gewisses Kunstprinzip, eine gewisse Art der Kunstübung, im ganzen angesehen, gewissermassen ein Organismus ist, der wie andere entsteht, sich entwickelt, stirbt. Es ist aber ganz gut, dass Sie mich auf meinen Lapsus aufmerksam gemacht haben, denn nun kann ich mein Bild, indem ich es berichtige, zugleich vervollständigen. — Das Leben, sagte ich, ist der Mann. Natürlich, denn das Leben ist überall das Befruchtende. Verallgemeinern wir noch weiter und sagen wir statt Leben Lebenstrieb, indem wir darunter einfach den rohen Daseinsdrang verstehen, das physische Lebenwollen der Gesamtheit. Das wäre also das männliche Prinzip. Diesem männlichen Prinzipe stehen einige weibliche zur Verfügung. So der Erkenntnistrieb und der Kunsttrieb. Alle Triebe äusserlich gleich stark zu befruchten, scheint dem Leben nicht möglich zu sein. So hat im griechischen Altertum die Kunst — im weitesten Sinne — geblüht und die Philosophie, aber auf dem Gebiete der Politik war diese grosse Zeit nicht vorbildlich. Hier trat Rom ein, das dafür keine selbständige Kunst hervorbrachte. Erst, als das Leben christlich und damit unpolitisch wurde, neigte es sich dem Kunsttriebe wieder zu, und es entstand die grosse Kunst, deren Leben ich vorhin schilderte. Als diese Kunst tot war, war es doch nicht zugleich der Kunsttrieb, denn kein Trieb stirbt aus, aber das Leben ging, wenn ich so sagen darf, keine Ehe mit ihm ein, sondern nur ein unbeständiges und unfruchtbares Verhältnis. Jetzt aber ist zwischen Lebens- und Kunsttrieb wieder eine Ehe eingegangen worden, die als Kind die neue Kunst hervorgebracht hat, von der wir hoffen wollen, dass sie alle Kinderkrankheiten gut überstehen möge. Ich sagte vorhin, sie sei das Kind der alten Kunst, aber

Ich habe mich damit [illegible]: sie ist deren Schwester. Vater und Mutter sind die gleichen, aber Vater und Mutter haben sich entwickelt. Der Kunsttrieb sowohl, wie der Lebenstrieb sind natürlich wesentlich nicht anders geworden, als sie früher waren. Immer noch will der Lebenstrieb alles, was der Gattung förderlich ist, und immer noch geht der Kunsttrieb auf Schönheitsgestaltung aus, auf Bildung einer Scheinwelt, die die reale Welt schmücken soll. Aber weder will der Lebenstrieb einfach eine Wiederholung des vergangenen Lebens, noch der Kunsttrieb eine Wiederholung vergangener Schönheit. Deshalb werden wir eine ganz neue, mit der alten Kunst zwar verwandte, aber keineswegs identische Kunst haben."

*　　　*
*

Mir sind immer die Meinungen von Künstlern über ihre Kunst lehrreicher erschienen als das, was die Theoretiker und Geschichtsschreiber sagen, obwohl ich mir nicht im unklaren darüber bin, dass geistvolle Kunstbetrachter und umfassende Kunstkenner objektiv richtiger urteilen, zumal dann, wenn sie, wie etwa Goethe und Nietzsche, auf anderem Gebiete selber grosse Künstler waren. Ein Maler, der über Malerei spricht, hat immer seine Malerei im Auge, und es wäre mehr als naiv, von ihm reine Objektivität zu erwarten. Aber man empfängt sehr wertvolle Bekenntnisse, die auch zur Gewinnung eines Überblickes über das Ganze gute Dienste leisten.

Mein impressionistischer Freund hatte offenbar immer den Impressionismus im Auge, und seine ganze Rede war eigentlich eine Antwort auf die Fragen, die ich am Anfang dieser Zeilen aufwarf. Aber eben vom Standpunkt des Impressionisten aus. Er bekannte das nachher auch ganz ausdrücklich, indem er erklärte, die impressionistische Kunst unserer Zeit werde einmal im stande sein, sich neben der alten Kunst sehen zu lassen. — Und Böcklin? fragte ich, Thoma? — Letzte Abendhelle der grossen alten Kunst! war seine Antwort. Der blasse, schnell hinschwindende Abendschein, wenn die Sonne schon längst verschwunden, die Abendröte schon verglommen ist. — Und Uhde?



Fritz von Uhde. Verlassen

Bei diesem Namen verliess ihn seine Sicherheit. Vor allem gab er sofort seine Bildersprache preis und räumte ein, dass sich doch auch in der Kunstgeschichte nicht alles so glatt auf End und Anfang bestimmen lasse. Er konnte ihn weder ganz zur alten, noch, in seinem Sinne, ganz zur neuen Kunst rechnen, nahm ihn



Fritz von Uhde pinx.

Der Stern von Bethlehem





Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Heilige Nacht

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München





Fritz von Uhde. Christus und Nikodemus

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

aber doch mehr für diese, als für jene in Anspruch und half sich damit, ihn als grösste Übergangserscheinung der deutschen Kunst zu bezeichnen.

* *

*

Nicht lange nach dieser Unterredung wollte es der Zufall, dass ich bei einem Antiquar unweit von Santa Maria Novella einem jungen Kunstgelehrten begegnete, der nach Arbeiten eines Florentiner Malers der Verfallzeit suchte. Dieser junge Kunstgelehrte sprach überaus klug und kenntnisreich von alter Kunst. Ich lernte viel von ihm und sah wieder einmal ein, dass wir ungelehrten Kunstfreunde verwünscht im Dunkeln tappen mit all unserem guten Willen zur Schönheit. Freilich konnte mich der junge Forscher nicht davon überzeugen, dass ich in diesem Dunkel nichts gesehen hätte, denn dessen war ich mir mit hoher Freude bewusst, aber er bewies mir

[illegible] was ich gesehen hatte, gar nicht dagewesen war. Die alten Maler, erklärte er, haben für Augen gemalt, die sich ein moderner Mensch erst durch Kritik erwerben muss. Was heutige Menschen ohne Übung und Kritik des Gesichtes an alten Bildern sehen, ist das Unwesentliche an ihnen, und hauptsächlich sehen sie Dinge darin, die eigentlich bloss in ihnen selber existieren. Sie projizieren ihre ästhetische Décadence in die alten Werke. — Da ich für Formeln von so heftiger Prägung empfänglich bin, freute ich mich dieses Stosses gegen die ästhetische Magengegend, lenkte aber doch behutsam das Gespräch auf die moderne Malerei, im Stillen hoffend, ihm bei dieser Gelegenheit ein entsprechendes argumentum ad hominem versetzen zu können. Indessen machte er meine freundlichen Absichten mit einem zweiten Stoss zu nichte, der nicht minder kräftig war als der erste.

Er sprach: „Es gibt keine moderne Malerei. Unsere Zeit ist zur Erzeugung von allerlei bedeutenden Dingen wohl fähig: Maschinen, soziale Einrichtungen, Komfort, X-, Y-, Z-Strahlen-Apparate usw. usw. Aber zweierlei kann sie nicht. Sie kann keine Religion hervorbringen und keine Kunst. Das Genie, das dazu nötig ist, haben die alten Zeiten erschöpft. Alle Versuche auf diesem Gebiete haben sich als Dilettantismus erwiesen. Selbst Künstler wie Böcklin nehmen sich neben alten Meistern aus, wie etwa der General der Heilsarmee neben Christus."

Man wird es begreifen, dass ich nach Empfang dieser Keulenschläge unfähig war, einen Ausfall zu wagen. Ich sank in einen mit teuflischem Geschick imitierten Renaissancesessel und bat um Gnade. — „Und die Impressionisten?" warf ich zaghaft ein. — „Das sind keine Künstler, sondern Wilde" antwortete er gelassen. Neben dem Gefühl der Vernichtung hatte ich nur noch das der Reue, dass ich nicht auch eine Wissenschaft studiert habe, die, wie die der Kunstgelehrsamkeit, eine so gusseiserne Festigkeit der Überzeugungen verleiht.

* *

*

Indessen imponieren so radikale Äusserungen immer nur für den ersten Moment. Man spürt bald, dass alles Radikale nur durch seine Einseitigkeit wirkt, — bei dem ersten Schritte, den man davon wegmacht, merkt man, dass es billige Flächen-, ja Oberflächenwirkung ist, und beginnt man gar, den Radikalismus zu umschreiten, so entdeckt man, dass er eigentlich unkörperlich ist, im Bilde gesprochen: Kulisse, — ohne Bild gesprochen: Theorie. Darum sind Radikalismen zwar immer lehrreich, weil sie übersichtlich sind, aber sie bedeuten immer nur etwas für den B e t r a c h t e r des Lebens, nichts für das Leben selbst.

Mein Freund, der Impressionist, hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, um die Neuart seiner Technik zu rechtfertigen; mein junger Kunstgelehrter verschanzte sich hinter eine Theorie, um sich in seiner Ablehnung modernen Kunstlebens etwas sicherer zu fühlen. In jeder der beiden Theorien steckt etwas wahres, aber die Heftigkeit der theoretischen Konsequenz hat dieses Wahre zur Fratze gemacht.

Wahr ist, dass die neue Kunst die überkommenen Ausdrucksmittel erweitern muss, aber eine Verzerrung dieser Wahrheit bedeutet es, wenn der Impressionist sagt, es sei dies nur auf dem Wege des

Impressionismus möglich. Wahr ist, dass unsere Zeit von Interessen erfüllt ist, die der Entwicklung einer grossen Kunst nicht sonderlich günstig sind, aber eine Karikatur dieser Wahrheit bedeutet es, wenn der Fanatiker der künstlerischen Vergangenheit erklärt, sie könne überhaupt keine Kunst hervorbringen.

Trotzdem ist es nicht überflüssig, derartigen Theorien Aufmerksamkeit zu schenken. So radikale



Fritz von Uhde. „Komm', Herr Jesu, sei unser Gast!"

Gegensätze beweisen immer, dass ein intensives Leben auf dem Gebiete herrscht, mit dem sie sich beschäftigen. Und dann: es ist nicht zu übersehen, dass unsere moderne Malerei — ganz abgesehen vom Impressionismus, der fast als das Resultat theoretischer Überlegungen anzusehen ist — sich recht ausgiebig mit theoretischen Betrachtungen abgegeben hat und zwar in einer anfangs so heftigen Manier, dass es beinahe so aussah, als handle es sich nicht um eine Angelegenheit der Augen, sondern des Verstandes. Man erinnert sich wohl noch des Umstandes, dass es eine ziemlich lange Weile üblich war, nicht so sehr über Kunstwerke als über Schlagworte zu debattieren. Und es waren nicht bloss die „Kunstschreiber", die das taten, — die Künstler beteiligten sich selbst angelegentlich daran, und auch manches Kunstwerk ist damals weniger aus ästhetischem Drange als aus der Absicht

entstanden, eine Theorie zu beweisen. Die Gedanken aber, aus denen diese Theorien entstanden, bewegten sich im Gebiete der Fragen, die am Anfang dieses Aufsatzes aufgeworfen worden sind. Man kommt auch heute noch nicht über sie weg. Aber die moderne Kunst hat Meister hervorgebracht, deren Lebenswerk sie besser beantwortet als jede Theorie.

Zu diesen Meistern gehört Fritz von Uhde in erster Linie. Ihm, dessen Arbeiten im Anfang fast verdunkelt wurden von dem Schlagwortgestöber, das sie hervorriefen, und der von vielen als ein kunstverlassener Theoretiker des Pinsels abgelehnt wurde, — ihm ist es gelungen, die Theorie durchzusetzen, umzusetzen in Werke und sie so vergessen zu machen.

Man geht vielleicht nicht irre, wenn man annimmt, dass alle wirklich fruchtbaren Meister folgende Entwicklung genommen haben: Betrachtung der alten Werke und Frage: kann ich das auch? Studium der alten Werke und Frage: geht es auch anders? Prüfung der eigenen Kraft und, daraus hervorgehend, Aufstellung einer Theorie: So geht es anders, und dies ist der Weg des Fortschrittes. Ausnützung und Steigerung der eigenen Kraft, vermeintlich im Dienste jener Theorie, in Wahrheit aber einfach nach den Gesetzen der eigenen Begabung, und dann Erkenntnis dieses Umstandes und Verzicht auf die Prätension, etwas wesentlich Neues erfunden zu haben. Schliesslich: stetiges Schaffen ohne alle Rücksicht auf Worte wie Alt und Neu, ohne alle Theorieenbedenken, ohne alle Fortschrittstendenz im allgemeinen, aber getragen von dem unbeirrbaren Triebe zur eigenen Vollendung, aus dem sich eine fortschreitende Entwicklung des persönlichen künstlerischen Vermögens und damit, in Werken, ein Fortschritt der Kunst selber ergibt.

Wir wissen aus Vasaris Künstlerlebensläufen, dass auch zur Zeit der Renaissance die Künstler diesen Weg genommen haben, und dass die Entwicklung der Kunst auch dazumal schon von Schlagworten begleitet worden ist, die auch damals ihren Ursprung in den Ateliers gehabt haben. Nur gab es noch keine Presse, die diese Schlagworte in die Salons schwemmte, und so kam es, dass die Kunstbetrachter — damals im weiteren Sinne das Volk als heute — unvoreingenommener vor die Werke traten. Deshalb wirkte jeder technische Fortschritt unmittelbarer und somit reiner. Es gab kein verbildetes Publikum, sondern eben auch der Kunst gegenüber Volk. Dies ist der Grund, weshalb der Gang der Entwicklung ruhiger war. Es fehlte die Aufstachelung durch das Neuheitsbedürfnis eines spezifischen Kunstpublikums, das weniger Kunst geniessen, als über Kunst reden will und natürlich um so reichlicher auf seine Rechnung kommt, je häufiger die Mode in der Kunst wechselt. Nichts aber ist den grossen Angelegenheiten der Menschheit, als zu welchen auch die Kunst gehört, so schädlich, wie das Eingreifen des launischen Neumodetriebes, der nur in den kleinen Dingen, mit denen sich der Mensch sein Dasein belebt, berechtigt ist. Wo der Geist der Mode vorherrscht, kommt Stil schwer auf, denn Stil ist Ruhe in der Bewegung und will diese Ruhe, während Wesen und Ziel der Mode Zucken und Vibrieren ist, jenes Zappeln und und Schaukeln, das bei aller Unruhigkeit nicht von der Stelle kommt.

Auch diese Bemerkungen führen auf das Thema Uhde.

Die Stellung eines grossen Künstlers, eines Künstlers, der zur Meisterschaft berufen ist, gleichviel in welcher Kunst, ist in unserer nervösen und daher kapriziösen Zeit nicht sehr günstig.



Fritz von Uhde. Christus Kranke heilend

Unsere Zeit unterscheidet sich zu ihren Gunsten von der nun abgelaufenen Epoche des Verharrens im Alten dadurch, dass sie sich keiner künstlerischen Neuart prinzipiell entgegenstellt. Wie absurd sich heute ein Most auch gebärden möge, er findet immer begeisterte Trinker. Aber, indessen er sich klärt — wenn ihm das beschieden ist — sitzen die Gäste, die ihm so lebhaft zusprachen, längst schon wieder bei neuen Flaschen der ersten Gärung. Aus der früheren Ablehnung alles Originellen ist eine fast krankhafte Neigung zu allem Absurden geworden. Was klar und ruhig reift, interessiert nicht mehr. Wer sich zur Meisterschaft entwickelt, erscheint langweilig. Das Prinzip der Variétébühne: schnelle Folge von verblüffenden Spezialitäten, hat beim Publikum Geltung erhalten auch gegenüber dem Kunstleben.



Fritz von Uhde. Studie

Die Kunstausstellungen, soweit sie nicht das alte Markthallenprinzip beibehalten haben, dienen diesem Bedürfnisse getreulich, und der Künstler entwickelt sich zum Artisten, der vor allem das Ziel hat, innerhalb eines Programmes, will sagen einer Ausstellung, seine „Nummer“ so hervortreten zu lassen, dass alle anderen von ihr geschlagen werden. So malen viele nicht mehr sub specie aeternitatis, wie es die Künstler taten, die ehedem für eine Kirche, für einen Palast oder sonst für einen bestimmten Raum malten, sondern sub specie eines gewissen aktuellen Rekords.

Es soll hier nicht untersucht werden, inwiefern auch dieses Wesen der Kunst von Vorteil sein kann und inwiefern es in einem gewissen Sinne als Ausdruck unserer Zeit natürlich und wertvoll ist. Es liegt sicherlich etwas Anspornendes darin und es mag für manchen Künstler heilsam sein, dass er immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt wird — sportlich zu reden —, seinen Pokal zu verteidigen. Aber es führt zweifellos zu Überspannungen.

Die Kunst ist keine Industrie, die durch Wettrennen wirklich gefördert werden kann. Es handelt sich bei ihr nicht darum, jedes Jahr neue Modelle auf den Markt zu bringen. Das Wesen der Kunst an sich ist nicht Fortschritt, sondern Erhaltung. Sie ist in der Tat der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Wäre unsere Zeit wirklich künstlerisch, besässen wir statt eines modebegehrlichen Kunstpublikums und an Stelle der Publikumskünstler ein Volk für die Kunst und mehr Künstler, die das Ganze des Lebens und das Ganze der Kunst im Auge haben, d. h.

die sub specie aeternitatis der Kunst schaffen, so würden unsere Kunstausstellungen nicht das Gepräge rastlosen Experimentierens haben, sondern Inseln der klaren Ruhe sein, und jedes Bild lüde zur Andacht heute nicht weniger ein, als in den Zeiten, da die Kunst ausgesprochen der Andacht diente. Andacht aber ist Sammlung der Sinne und des Gemütes auf etwas, das sich über das gemeine Leben erhebt. Wie könnte aber ein Kunstwerk andächtig stimmen, das selber nicht aus seelischer Sammlung entstanden ist? Diese Frage hat durchaus nichts mit der Technik zu tun. Das Bild eines Impressionisten, der mit voller Hingabe an die farbigen Reize seines Gegenstandes nicht nur diesen Gegenstand, sondern auch sein Entzücken an ihm wiedergegeben hat, kann andächtig stimmen, soferne nur die Technik so bewältigt erscheint, dass sie nicht als Hauptsache wirkt. Wie oft aber begegnet es uns heute, dass uns Gemälde vorgeführt werden, die ganz deutlich die Absicht des Künstlers verraten, uns durch nichts imponieren zu wollen, als durch seine wunderliche Handschrift! Derartige Arbeiten scheinen geflissentlich zerstreuen zu wollen, statt zu sammeln. Es ist Variétékunst für ein Variétépublikum. Ein Museum solcher Arbeiten wird der Zukunft gewiss einmal interessante Aufschlüsse über unsere Epoche und ihre künstlerische Ratlosigkeit geben, auch über gewisse seelische Krankheiten in gewissen heute tonangebenden Kreisen, denen es an Geist gewiss nicht, aber sicher an harmonischer Bildung fehlt, — aber die wirkliche Kunst unserer Zeit, d. h. die Kunst, die aus unseren Tagen mehr offenbart, als vorübergehende interessante Zuckungen, die Kunst, die ein Niederschlag der inneren Bewegung unseres Lebens ist, die das Weltbild zeigt, das unsere Zeit sich in der Kunst aufgerichtet hat, die Kunst der wirklichen Meister unserer Gegenwart wird die Zukunft in einem solchen Museum von Kuriositäten nicht finden.

Vornehmlich auch Fritz von Uhde passt gar nicht hinein. Um so sicherer wird ihm die Zukunft selber einen Platz in den Museen anweisen, die aus allen Zeiten die ruhigen Höhenwerke sammeln. Er ist nicht zu umgehen, weil er nicht bloss ein starker Könner im technischen Sinne, sondern auch ein poetischer Gestalter von Empfindungen und Anschauungen ist, die unseren Tagen wesentlich sind. Denn dies ist gewiss: die Gewähr dauernder Wirkung, die Kraft der Wirkung in die fernen Zeiten tragen nur solche Kunstwerke in sich, die von ihrem Schöpfer mehr aussagen als Kunstfertigkeit.

Man möchte jetzt gerne alle Wertfestsetzungen in der Beurteilung bildender Kunst auf die Kritik dessen beschränken, was man den technischen Fortschritt nennt, und man fühlt alle Wonnen des ästhetischen Snobs, wenn man Entzückungen über Farbflecke mimt, deren Reiz zwar kein Mensch leugnet, der gebildete Augen hat, deren Überschätzung aber ein Manko an harmonischem Kunstverstande verrät. Und nichts lässt sich einem oberflächlichen Kopfe, der sich gerne das Air eines Kenners geben möchte, leichter beibringen, als die Geste des Entzückens über Farbreize auserlesener Natur. Denn dabei braucht gar nichts gefühlt zu werden. Der Vorgänger des modernen Snobs war der kunstgebildete Bilderbetrachter, der die Gesetze der Komposition aus den Handbüchern kannte und ausserdem die Anwendung des Wortes Halbdunkel einigermassen beherrschte. Er empfand genau so wenig, wie sein moderner Nachfolger, aber er musste immer-

[illegible] Der Snob ist auch von **d i e s e m** Zwange befreit. Ihm genügen durchaus [illegible] Beiden gemeinsam ist das Bestreben, ein extraordinäres Verhältnis zur Kunst zu heucheln. Früher war die mehr gelehrte Note beliebt, jetzt die mehr ästhetische. Jene war immerhin kontrollierbar, diese gestattet ausnahmslos jede Absurdität. Demnach muss die moderne Tuerei für gefährlicher gehalten werden, als die altmodische, und so sind auch die modernen snobistischen Wortführer gefährlicher, als die altmodischen Gelehrttuenden. Diese haben ja auch in der Tat die moderne Bewegung der Kunst nicht aufzuhalten vermocht, während jene auf dem besten Wege sind, das öffentliche Urteil über die Werke der modernen Kunst zu verwirren.

Schon wird der Versuch gemacht, nach Böcklin und Thoma auch Uhde als Künstler zu bemängeln, weil er gleich jenen ausser ästhetischen Qualitäten auch dichterische besitzt. Aus einem Plus wird ihm ein Minus gemacht, weil es dieser Art von Beurteilern an der Fähigkeit gebricht, das Plus wirklich zu empfinden. Sie spüren es nur mit Missbehagen und stellen die Sachlage nun so hin, als sei des Meisters künstlerische Kraft **b e e i n t r ä c h t i g t** durch seine dichterische Gabe. Es geschieht ihm also jetzt das Umgekehrte dessen, das ihm geschah, als er sich zu den Naturalisten schlug. Damals nämlich machte man ihm Poesielosigkeit zum Vorwurfe. Es war die Zeit, als man poetisch das nannte, was sich als Illustrationsmaterial für die „Gartenlaube" eignete. Man fand ihn dazumal auch undeutsch und nannte ihn entrüstet einen Kunstfranzosen. Heute aber nehmen seine Verkleinerer, obwohl sie das nicht offen eingestehen, an seiner Deutschheit Anstoss, — denn aus dieser Grunddeutschheit geht eben das hervor, was ihnen fatal ist: seine Poesie.

So teilt er das Schicksal aller **g a n z e n** Künstler, die ihrem ganzen Wesen nach zu vielseitig sind, als dass sie nicht immer irgendwo mit irgend einer ihrer Seiten Anstoss erregen müssten. Und nun gar in unserer Zeit, die das industrielle Prinzip der Teilung der Arbeit offenbar auch in der Kunst betätigt sehen möchte, wenigstens soweit das von wesentlich industriellen Geistern beeinflusste Kunstpublikum in Frage kommt, das seine Gunst fast ausschliesslich Spezialisten und Virtuosen zuwendet und gar nicht zu spüren scheint, welch schlechtes Zeugnis es damit seinem Kunstverstand ausstellt.



Fritz von Uhde. Skizze

Uhde aber ist als Künstler eine Vollnatur, ein künstlerisches Phänomen von ausgesprochenem Reichtum der Interessen sowohl wie der Mittel. Er konnte weder der Spezialist irgend eines Stoffgebietes sein, auch nicht dessen, das er mit besonderer Vorliebe bearbeitet hat, noch der Virtuos in irgend einer Technik. Er hat mit Schlachtenbildern begonnen, — phantastischen in Dorés Manier und solchen in der Art der alten Niederländer — hat Genrebilder gemalt, Interieurs,



Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ruhe auf der Flucht





Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

„Komm', Herr Jesu, sei unser Gast!"

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München



historische Figurenstücke, Porträts, Geschichten des Alten und Neuen Testamentes in bald lyrischer, bald dramatischer, bald ganz gelassen epischer Auffassung, hat reine Natureindrücke wiedergegeben, ist dem Reize des Lichtes nachgegangen von der vollsten Helle an bis zum Halbdunkel eines Stall-



Fritz von Uhde. Christusstudie

innern oder dem flackernden Scheine zweier Klavierkerzen, hat aber auch das zauberische Licht des Märchens aufgefangen, das er nirgends hat sehen können als in sich selbst. Das „Lichtproblem“ geht durch seine ganze Kunst, und er hat kaum ein Mittel unversucht gelassen, es zu bewältigen. Von Munkacsy über Makart und Piloty weg zu den Pleinairisten und Impressionisten ist er alle Wege mitgegangen, die für ihn gangbar waren, zu dem Ziele, das immer s e i n Ziel war: das Glück seines Malerauges zu offenbaren durch Gestaltung einer immer poetisch erfüllten Schönheit.

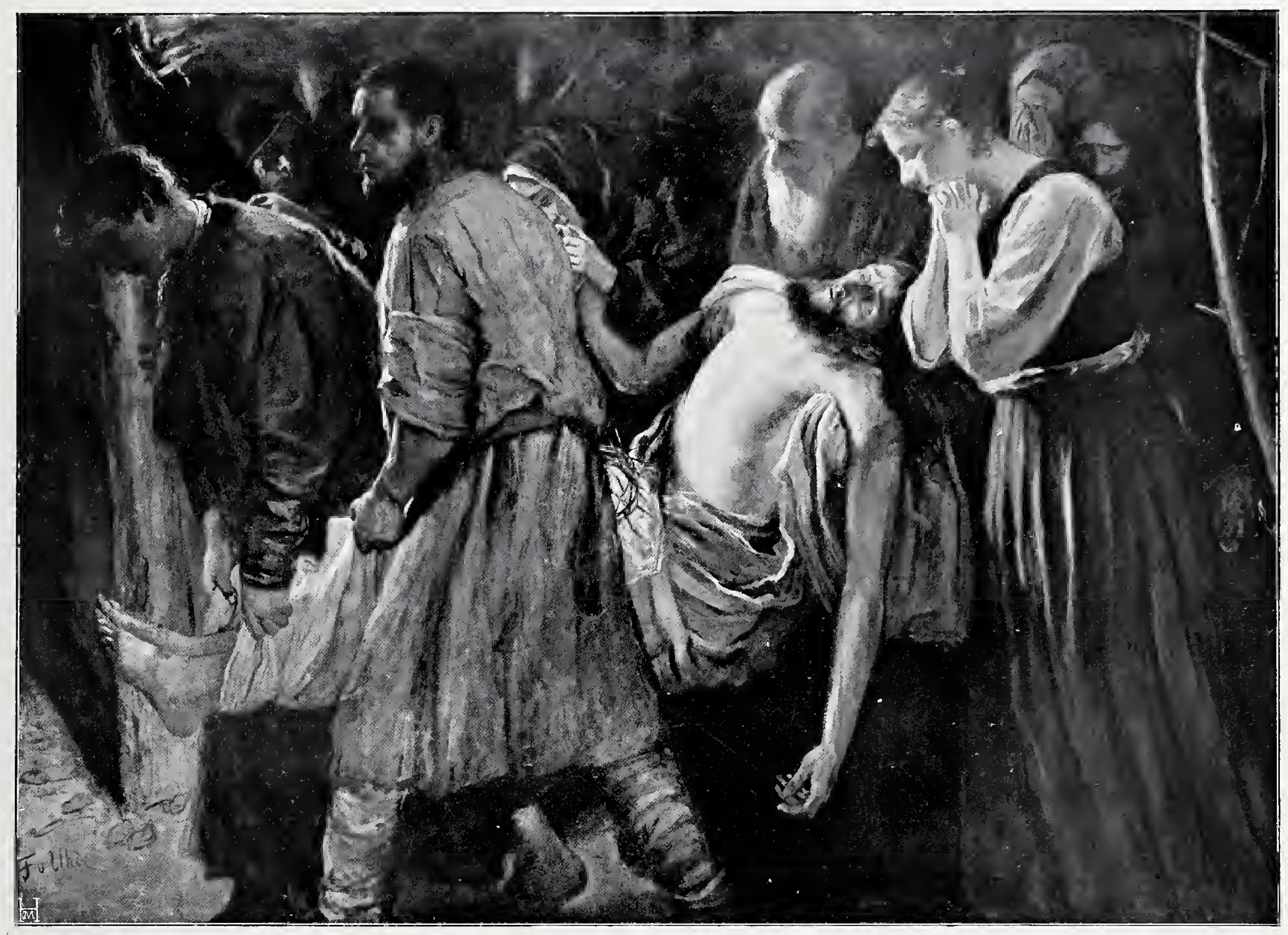


Fritz von Uhde. Studie

Die Bewältigung des Handwerklichen war ihm, wie jedem wirklichen Künstler, eine Angelegenheit höchster Anstrengung und höchsten Vergnügens, — ganz gewiss nicht Nebensache, aber doch auch nie Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. So konnte es ihm nicht darauf ankommen, irgend eine Ausdrucksweise virtuosenhaft zu kultivieren; er wurde nie von einer Technik abhängig, sondern entwickelte die Art seiner Kunstfertigkeit nach den Bedürfnissen der einzelnen Etappen seiner ganzen künstlerischen Entwicklung. Dass dabei das Interesse an rein technischen Problemen diese Entwicklung mit beeinflusste, ist sicher. Die Gleichgültigkeit etwa Böcklins oder Thomas oder auch Stucks gegenüber fremden technischen Bemühungen besitzt er nicht. Es ist vielmehr ein fast nervöser Drang in ihm, sich alles zu eigen zu machen, was die Entwicklung der malerischen Ausdrucksmittel irgendwie Wertvolles hervorbringt. Mit anderen Worten: er gehört zu jenen Meistern, die sich nie so sehr Meister dünken, dass sie nicht stets bereit sein sollten, zu lernen, — aber eben, wie Meister lernen: nicht einfach Fremdes übernehmend und nachbildend, sondern Fremdes mit Eigenem amalgamierend. Es ist das kein Zeichen von Schwäche, sondern der Beweis eines Überschusses an Kraft. Wer was lernen kann, zeigt, dass er noch jung ist. Lernen heisst erobern, seine Macht vermehren. Manche erblicken darin freilich einen Mangel an Originalität. Diese Leute müssten folgerichtig von Goethe sehr gering denken, da er selbst eingestanden hat, dass er es immer für sein gutes Künstlerrecht gehalten habe, sich fremde Manieren anzueignen, aber nur Wolfgang Menzel hat den Mut zu der gewaltigen Selbstblamage gehabt, es daraufhin auszusprechen, dass Goethe nur zu den Künstlern sekundärer Bedeutung gehöre. Dieser Wolfgang Menzel sei hiemit jenen geistreichen Köpfen als würdiger Schutzpatron empfohlen, die heute auf dem Gebiete der bildenden Kunst Grundsätze von ähnlicher Tiefe proklamieren. Uhde konnte und durfte im Sinne Goethes denken und handeln, weil es auch ihm nie darauf ankam, sich vornehmlich als Haupt einer neuen Schule durchzusetzen und seinen Ruhm darin zu finden, die Technik seiner Kunst in neue Bahnen zu lenken. Er hat die Bemühungen derer, die in der Hauptsache darauf aus sind, nie unterschätzt, — sonst hätte er nicht von ihnen gelernt, — er hat sie vielmehr lebhaft unterstützt, soweit sie ihm nicht, wie gewisse Ausläufererscheinungen des Impressionismus, mehr als Schrullen, denn als kräftige und gesunde Triebe erschienen, aber es ist ihm nie eingefallen, selbst darin aufgehen zu wollen. Eine Technik auf die Spitze zu treiben — selbst im guten Sinne des Wortes —, konnte einem Künstler wie ihm nicht als Hauptsache erscheinen, der von seiner

Persönlichkeit mehr zu offenbaren hatte, als die Qualitäten eines konsequenten Bekenners und Vervollkommners irgend einer Manier.

Es hängt dies aber nicht bloss damit zusammen, dass ihm die Ausschöpfung seines künstlerisch poetischen Wesens wichtiger erschien, als die Kultivierung bestimmter Ausdrucksarten, deren ihm offenbar keine allein völlig genügte, mit ihr alles auszudrücken, was ihn jeweils erfüllte, sondern es



Fritz von Uhde. Die Grablegung Christi

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

hat dies seinen Grund auch darin, dass er eine ganz und gar nicht radikale Natur ist. Konservativ ist er freilich ebensowenig. Man kann sagen, dass er im goetheschen Sinne Protestant ist, d. h. er protestiert ebenso sehr gegen den Stillstand, wie gegen den radikalen Überschwang in der Entwicklung. Das Nachbeten der Wahrheiten von gestern, dass Fussen und Verharren auf unveränderlichen Dogmen widerspricht einem kritischen Zuge seiner Natur, die, ähnlich der anderer hervorragender Menschen, die Wesensmerkmale einer Mischung aus germanischen und slavischen Bestandteilen zeigt, nämlich scharfes Urteil und die Kraft energischer Überzeugung bei einer gewissen leisen Neigung zur Hingabe an innige Mystik, — doch überwiegt bei ihm das Germanische sehr stark. Die Ablehnung jedes Radikalismus aus Tendenz, das Festbleiben gegenüber der Stromkraft spezifisch moderner Neigungen zum einseitig Übertriebenen, der Sinn für die Abdämpfung und Zurückhaltung strömender Kräfte im Augenblicke einer erreichten gewissen Höhe und Harmonie ist für das Vorwalten germanischen Wesens

[illegible] typisch, doch mag es sein, dass dieses Erbteil ausgesprochen deutschen Temperaments in ihm noch besonders verstärkt worden ist durch Erziehung und soziale Einflüsse. Uhde ist in der Kunst deutscher Protestant sowohl nach rückwärts wie nach vorwärts, und beide Male richtet sich sein Protestantismus gegen das Vorwalten romanischer Einflüsse. Als die moderne Bewegung in der Malerei einsetzte, vollzog sich ein sehr wichtiger Akt in der Kunstgeschichte, nämlich der bewusste Bruch mit der vorwiegend romanischen Tradition im Sinne der klassischen italienischen Malerei. Uhde hat diesen Bruch mit grosser Kühnheit auch auf dem Gebiete religiöser Stoffe vollzogen, indem er diese nicht allein mit deutsch protestantischem Geiste moderner Prägung erfüllte, sondern sie auch mit den Mitteln einer modernen Kunst darstellte, die bei ihm ausgesprochenermassen der Ausdruck deutscher Art sein wollten, obwohl sie auch ihm, über Liebermann her, von den Franzosen überkommen waren. Die Entwicklung aber, die Uhdes Kunst seitdem genommen hat, bedeutet einen Protest gegen die neue wesentlich französische Tendenz der Malerei als einer Kunst ausschliesslicher Augenreize. Mag er dadurch immerhin bei einigen in den Geruch des ästhetischen Rückschrittlers gekommen sein, — die Entwicklung der deutschen Kunst wird, so heilsam es ihr auch weiterhin sein mag, von der französischen zu lernen, es zeigen, dass für sie die Uhdesche Linie die richtige ist. Auch Uhde bestreitet keineswegs die hohe Qualität der französischen Malerei, auch er hat ein Auge für ihre Vorzüge und Bewunderung genug für die Folgerichtigkeit ihrer Grundsätze, aber er empfindet zu sehr als Deutscher, um zu vermeinen, es sei eine ästhetische Pflicht, diese Grundsätze ohne weiteres zu übernehmen. Die Kunst wird gewiss immer etwas Kosmopolitisches haben, und stets wird die Kunst der technisch am weitesten vorgeschrittenen Nation die Lehrmeisterin der übrigen sein, aber so gewiss jedes Land seine eigene Landschaft, seine eigenen Menschen, seine eigene Poesie hat, so gewiss muss seine Kunst, soll sie eigenen Wert bewähren, deutliche nationale Züge aufweisen. Vielleicht wird die deutsche Malerei als Ganzes rein ästhetisch nie mit der Malerei romanischer Nationen rivalisieren können, vielleicht bleibt uns, gemessen an der Fähigkeit z. B. der Franzosen zur raffinierten Ausbildung des Auges, immer ein Rest von Barbarei. Was würde aber daraus folgen? Etwa, dass unsere Maler sich trotzdem ausschliesslich darum bemühen sollten, für französische Eliteaugen zu malen oder lediglich bestrebt zu sein, das Lob derer zu gewinnen, die auch unter uns nichts verkünden, als das Glück französischer Augenweide? Wer das Glück hat, ungebrochen deutsch zu empfinden und den Zusammenhang mit deutscher Art und Kunst nicht verloren zu haben, die, so aufnahmefähig für Fremdes sie auch ist, sich in ihren Höhenerscheinungen doch stets nationalen Charakter bewährt hat, wer also z. B., um in einem alles zu sagen, das höchste deutsche Phänomen, Goethe, immer aufs neue mit Andacht sich vor die Sinne und in die Seele führt, der wird anders folgern. Zwar wird auch er sagen, dass es zu den wesentlichen Aufgaben heutiger deutscher Künstler gehört, durch Werke wahrhaft malerischer Art zur höheren Augenkultur der Deutschen beizutragen, aber er wird mahnen, dass dabei nicht das vergessen werde, was das Verhältnis des Deutschen auch zu den bildenden Künsten bestimmt: das Bedürfnis nach seelischer Erfüllung, nach Innerlichkeit, nach Poesie, und er wird eher einen Verstoss gegen den raffinierten Geschmack lässlich finden, als eine Missachtung dieses Bedürfnisses, das eine schöne Auszeichnung deutscher Art ist.

Fritz von Uhde pinx.

Predigt am See





Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

„Lasset die Kindlein zu mir kommen!“



Wir wollen gewiss nicht wieder eine Malerei haben, die lediglich gemütlich ist und dem Auge nichts bietet, wir wünschen vielmehr eine grosse deutsche malerische Kunst herbei, die reine Schönheitswerte beschert und unsere Augen überschwenglich geniessen lässt, aber sie soll dennoch mehr als Augenweide sein: sie soll deutsche Seelenwerte schön gestalten, sie soll malerisch dichten. Wir wollen deutsche Bilder, das heisst deutsche Gedichte in Farben.



Fritz von Uhde. Legende vom heil. Tobias

(Originalgemälde aus der Hof-Kunsthandlung A. Riegner in München)

Diese Formel will nicht flach verstanden sein. Die Worte Bild und Gedicht enthalten ästhetische Forderungen von höchster Schwierigkeit, — und auch das Wort deutsch deutet Tiefe an.

Im Rahmen dieses Aufsatzes haben wir es nicht nötig, sie theoretisch zu erklären. Indem wir in grossen Zügen das Werk Uhdes betrachten, tritt uns ihr tiefster Sinn leibhaft entgegen. Es sind jetzt gerade fünfundzwanzig Jahre her, seitdem er zum ersten Male vor die grosse Öffentlichkeit getreten ist. Es geschah im Pariser Salon von 1880, und das dort ausgestellte Bild nannte sich „La chanteuse“. Im Jahre 1881 sah derselbe Salon „Les chiens savants“. Die Nürnberger Ausstellung brachte 1882 „Das Familienkonzert“. Das waren noch keine deutschen Bilder im eigentlich Uhdeschen Sinne. Sie kamen auf dem Umwege über Munkacsy von den Alten her, das

[illegible] zumal gemahnt, wenigstens auf der Krauskopfschen Radierung, an alte Holländer von der Art Jan Steens etwa. Dass die gleichfalls von Krauskopf radierte „Lachende Alte“ mit dem Bierkrug (1881 gemalt) eine in München geborene Enkelin der Hille Bobbe des Frans Hals ist, sucht sie durchaus nicht zu verleugnen, aber, sähe man es ihr nicht an, dass ihre vergnügte Miene auf die angenehme Nachbarschaft des geräumigen Trinkgeschirres zurückzuführen ist, so würde man glauben dürfen, sie lache über die profunden Kunstkenner, die aus ihrer und der anderen früheren Arbeiten Existenz her die erstaunliche Meinung gewonnen haben, dass Uhde im Grunde immer



Fritz von Uhde. Studie

ein Schüler Munkacsys und der alten Holländer geblieben sei. Die Wahrheit ist, dass Uhde, als er die Reiteroffiziersuniform ausgezogen hatte, um sich ganz der Malerei zu widmen, der er aber schon vor seiner Offizierszeit zugetan gewesen war und in der er sich auch als Offizier mit dem ganzen Ungestüm eines durch keine Akademie verkrümmten Talentes versucht hatte, — die Wahrheit ist, dass der zweiunddreissigjährige Fritz von Uhde, wie er an das eigentliche Studium seiner Kunst ging, sich natürlich zum Lernen an die Meister wandte, die zu jener Zeit das Höchste der Malerei zu leisten schienen, und dass er, wie sie, der Überzeugung lebte, es sei vor allem ein möglichst naher Anschluss an die alte Kunst zu suchen. Und von der alten Kunst sagte ihm wohl die holländische am meisten zu. Diese Periode



Fritz von Uhde. Skizze



Fritz von Uhde. Studie

einer wesentlich unselbständigen Schülerschaft dauerte indessen nicht lange. Schon im Jahre 1882 ging ihm vor Liebermanns „Schusterwerkstatt“ im eigentlichsten Sinne das Licht auf. Die Jahre 1882 und 1883 sind seine fruchtbarsten Studienjahre gewesen. Damals konnte es wohl scheinen, als sei es sein Ehrgeiz, ein zweiter Liebermann zu werden, wenngleich die hervorstechendste Leistung aus diesen Jahren, die „Trommelübung“, in der Komposition bereits deutlich von Liebermanns Art abwich. Ein „Bild“ ist diese Arbeit aber trotzdem nicht, und der Dichter Uhde, d. h. der ganze Uhde, ist überhaupt in den Arbeiten dieser heftigen Arbeitszeit nur andeutungsweise wahrzunehmen. Alle diese Studien, auch wenn sie sich Bilder nannten, waren im Grunde Schularbeiten, gemalte Demonstrationen, Manifeste der „neuen Richtung“, hervorgegangen aus einem fast stürmischen Gefühle der Befreiung von übernommenen Regeln, die eine persönliche Kunstübung nicht zugelassen hatten, und aus einem wahren Glücksgefühle, nun den rechten Weg und die Probleme gefunden zu haben, die das moderne Malerauge mit der ganzen Fülle und Frische des noch Unversuchten zeigten. Daher kam es, dass diese Arbeiten trotz ihrer Unfertigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne so stark und auf die Augen so erfreulich wirkten. Heute erkennen wir das Erfreulichste an ihnen darin, dass sie sich aus der damals im allgemeinen üblichen farbig nüchternen, mehligen Hellmalerei durch ein resoluteres Kolorit und einen grösseren Reichtum an Tönen hervor-

jedoch uns im Figürlichen schon etwas mehr verraten, als wahlloses Abschreiben der Zufälligkeit. Man kann sagen: Uhde hat in diesen Jahren Material für den begnadeten Winter 1883—84 gesammelt, indem er sich selbst sammelte zu seinem ersten Bilde, das das erste in der Reihe seiner grossen deutschen Gedichte in Farben ist: zu der köstlichen Komposition „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. — Zeigten die Studien der vergangenen Jahre, wovon er sich freigemacht hatte, so lässt sich hier bereits ganz erkennen, wozu er sich befreit hatte. — Ecce poëta! So setzt sich die Poesie tiefsten Gefühles, innigster Liebe, lieblichster Unschuld in Licht und Farbe um, so gestalten sich Gedanken schmucklos zu unvergesslicher Eindringlichkeit.



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Studie

Wir können heute davon absehen, den Künstler deswegen zu rechtfertigen, dass er seinen Christus in einer heutigen Dorfschule zwischen heutigen deutschen Kindern weilen lässt. Fast begreifen wir es nicht, wie dieser naheliegende Gedanke, der nur vielleicht allzu unmodern religiös ist, den heftigsten Widerspruch erregen konnte — aus Religion. Nun, da die ganze grosse Reihe der Uhdeschen Evangelienbilder vor uns steht, erkennen aber auch wir selbst erst ganz deutlich, dass wir in Uhdes Evangelienmalerei christliche Kunst zwar modernen, aber dennoch grossen Stiles besitzen, — vielleicht die letzte wirklich christliche Kunst und zwar protestantischer Art. Durch diesen Umstand wird das Phänomen noch erstaunlicher, erscheint die poetische Genialität Uhdes noch mächtiger.



Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das heilige Abendmahl





Fritz von Uhde pinx — Phot. F. Hanfstaengl. München

Frauen vom Grabe kommend



Der kirchliche Protestantismus ist gewiss keine wesentlich künstlerische Erscheinung. Es ist kein Zufall, dass er einmal in Bilderstürmerei ausartete, und er hat, ein paar schöne Kirchenlieder ausgenommen, so gut wie gar keine poetischen Früchte gezeitigt. Die Nachblüte in Uhde erscheint geradezu wunderbar, und man fühlt sich zu Zweifeln gedrängt, ob denn diese Bilder wirklich aus religiösem Antriebe entstanden sind und ob sie nicht vielleicht am Ende



Fritz von Uhde. Am Gartenzaun

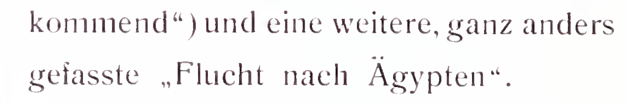
doch ihre Existenz anderen Umständen verdanken. Als sie erschienen, konnte man häufig genug das Wort Sozialismus zu ihrer Kennzeichnung vernehmen, wie ja der ganzen rein naturalistischen Phase in der Entwicklung der modernen Kunst nach der Meinung damaliger Kunstrichter etwas Sozialistisches anhaftete. Andere wieder führten die Uhdesche Evangelienmalerei auf Sucht nach Originalität zurück und noch andere wollten in ihr den Ausdruck einer nüchternen verstandesmässigen Sinnesart erblicken, die nicht im stande sei, Gegenstände von mystischer Tiefe anders darzustellen, als rationalistisch.

Es verlohnt sich wohl, dieser Frage etwas nachzugehen, denn es handelt sich bei Uhdes religiöser Malerei ganz gewiss um eine der grössten Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst,

[illegible] auf ihre Untergründe untersucht zu werden, und im Gesamtwerke des Meisters bedeutet sie entschieden den Kern.

Überblicken wir zuerst einmal die ganze Folge der Uhdeschen Bilder, die religiöse Stoffe darstellen, so ergeben sich drei Gruppen. Die Hauptgruppe umfasst die Bilder, die die Gestalt Christi zum Mittelpunkt haben, dann folgt eine Gruppe mit Maria als Hauptfigur und schliesslich gibt es noch eine wesentlich kleinere Anzahl von Bildern aus der Biblischen Geschichte des Alten Testamentes.

Anfangs erscheint Uhde ganz von der Aufgabe der Christus-Darstellung erfüllt. Auf „Lasset die Kindlein zu mir kommen" folgen schnell hintereinander (1884—1886) „Die Jünger von Emmaus", „Komm Herr Jesu, sei unser Gast", „Das Abendmahl", „Die Bergpredigt" (einige davon schon damals in veränderter Fassung wiederholt). Der Winter 1887—1888 sah den Meister mit dem ersten grossen Bilde der zweiten Gruppe beschäftigt, das das Hauptbild dieser Gruppe bleiben sollte, mit der „Heiligen Nacht". Im Winter 1888—1889 werden die Seitenflügel dieses Bildes ganz neu hergestellt und im Mittelbilde wird die Hauptgruppe, Maria mit dem Kinde, übermalt. Die nächsten Jahre, bis 1891, gehörten dem Maria-Thema. Im Winter 1889—1890 entsteht „Der Gang nach Bethlehem" (1890 zweimal wiederholt), 1890 bringt zwei Fassungen des „Heiligen Abends", 1891 die „Flucht nach Ägypten", „Ostermorgen" („die drei heiligen Frauen vom Grabe



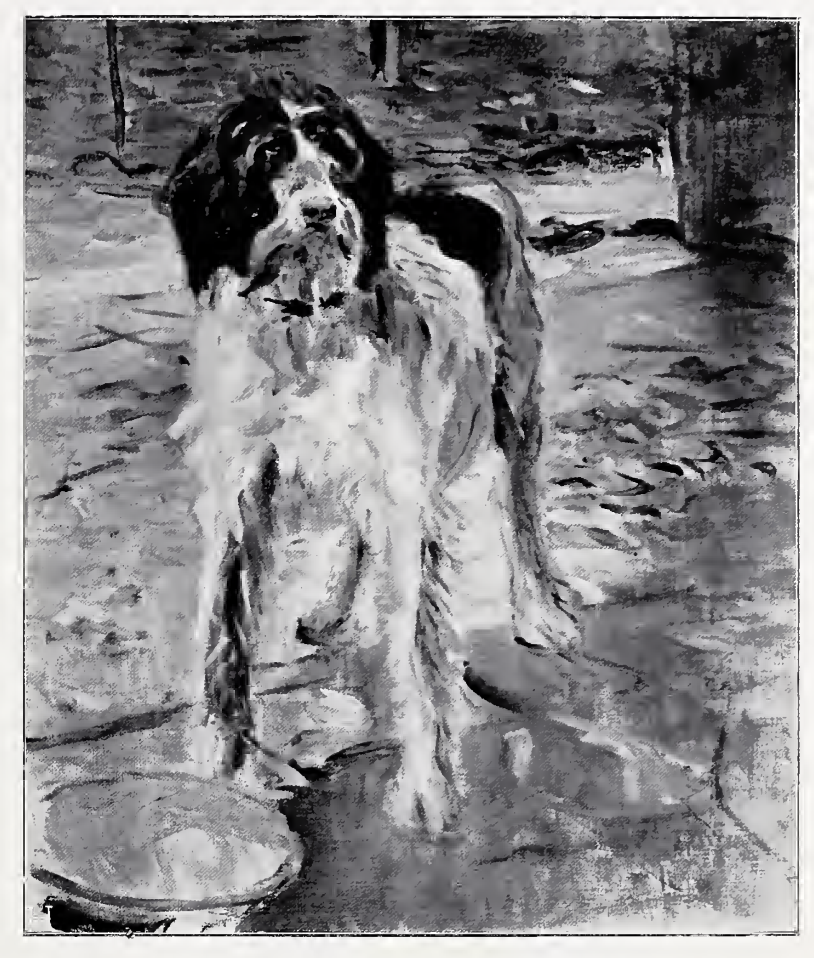
kommend") und eine weitere, ganz anders gefasste „Flucht nach Ägypten".



Fritz von Uhde. Studie

Diese Jahre: Winter 1883—1891, umfassen die Periode des konzentriertesten Schaffens in der Werkzeit Uhdes. Während er in jener schnellen Folge seiner Meisterwerke über das Thema Christus sonst überhaupt nur noch Studien und ein paar kleine Bilder hervorbrachte, ausschliesslich darauf bedacht, den Heiland immer aufs neue und in der Tat immer neu zu gestalten, finden wir für die Zeit, als er die Marienbilder schuf, den charakteristischen Umstand, dass er zwar neben diesen noch eine Reihe entzückender anderer Bilder malte, aber ausschliesslich Bilder, die Frauen und Kinder, oft Frauen mit Kindern, darstellen. Das Jahr 1892 beginnt mit der köstlichen „Verkündigung bei den Hirten", einem Evangelienbilde

ohne Christus und Maria, und bringt des weiteren eine Nachlese aus beiden Gruppen. Aber nur eines dieser Bilder reicht ganz an die früheren heran, der „Ostermorgen" („Weib, was weinest du"), und dieses Bild stammt, was kein Zufall ist, in seinen Anfängen aus der Zeit der grossen Konzentration.



Fritz von Uhde. Der Wächter des Hauses

Es ist ja klar, dass auf die gewaltige Kraftanspannung jener reichen Jahre eine Pause folgen musste. Ein so intensives Schaffen aus dem Innersten heraus, so voll von Gestaltung, so reich an Nüancen, könnte selbst eine nachfolgende Erschöpfung begreiflich erscheinen lassen. Schnell fertig, wie unsere Zeit mit dem Urteil zu sein pflegt, hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die, fast mit dem Tone der Genugtung, erklärten: jetzt ist er fertig, er hat sich ausgegeben. In der Tat war auch ein Schluss eingetreten. Eines jener ergreifenden Schauspiele im Leben grosser Künstler war zu seinem schönen Abschlusse gelangt, in denen wir Zeuge sein dürfen, wie ein schöpferisches, d. h. also poetisches Genie, mit einem grossen Stoffe ringt, ihn von allen Seiten angreift, nie zufrieden mit dem Erreichten, bis er in der Folge des Ganzen wirklich dargestellt erscheint, aus e i n e m Gusse bei aller Vielfältigkeit in der Gestaltung. Die Christus- und Marien-Bilder dieser seiner wie nach einem dramatischen, einheitlichen Plane schaffenden grossen Zeit sind wie e i n grosses Werk, voll innerer Bewegung, aber getragen durch e i n e n Zug, zusammengehalten durch e i n e n Stil. Dies konnte sich nicht wiederholen bei einem Meister, der, wie Uhde, aus innerem Antriebe schafft und nicht aus Spekulation. Er hatte, und damit kommen wir auf die Unter-



Fritz von Uhde. Landschaftsstudie

gruppe seiner religiösen Malerei, einen vollkommenen Ausdruck seines Verhältnisses zum Christus- und Maria-Thema gefunden, den Ausdruck, der dem Gemütszustande voll entsprach, in dem er sich befand, als er, wie aus einer Inspiration heraus, sich unwiderstehlich zu diesen Stoffen hingetrieben fühlte. Ein solcher Gemütszustand intensivster Erfülltheit von einem Thema muss



Fritz von Uhde. In der Laube

natürlich sein Ende dann finden, wenn er voll ausgesprochen, ganz gestaltet ist. Diese Bilder sind Offenbarungen eines Malerpoeten, der, wie er sich im vollen Besitze seiner künstlerischen Mittel fühlte, nicht aus Originalitätssucht, nicht aus einer modernen Tendenz, nicht aus rationalistischer Konstruktion, sondern aus der triebhaften Sicherheit innerlichster Wesenskräfte vor die Aufgabe gestellt ward, die eben seine Aufgabe war. Wäre Uhde nach der neuesten ästhetischen Formel der „reine" Maler, so würde auch er Impression auf Impression vermittelt haben in immer gesteigerter Unmittelbarkeit der Technik, aber diese Formel stimmt eben nicht auf ihn. Er sah nicht bloss Schönheit um sich, die gemalt sein wollte, sondern in ihm war etwas, das zur Erscheinung in dieser Schönheit drängte. Auch er war „innerlich voll Gestalt", und diese Gestalt war Christus.



Fritz von Uhde pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Ostermorgen





Fritz von Uhde pinx.

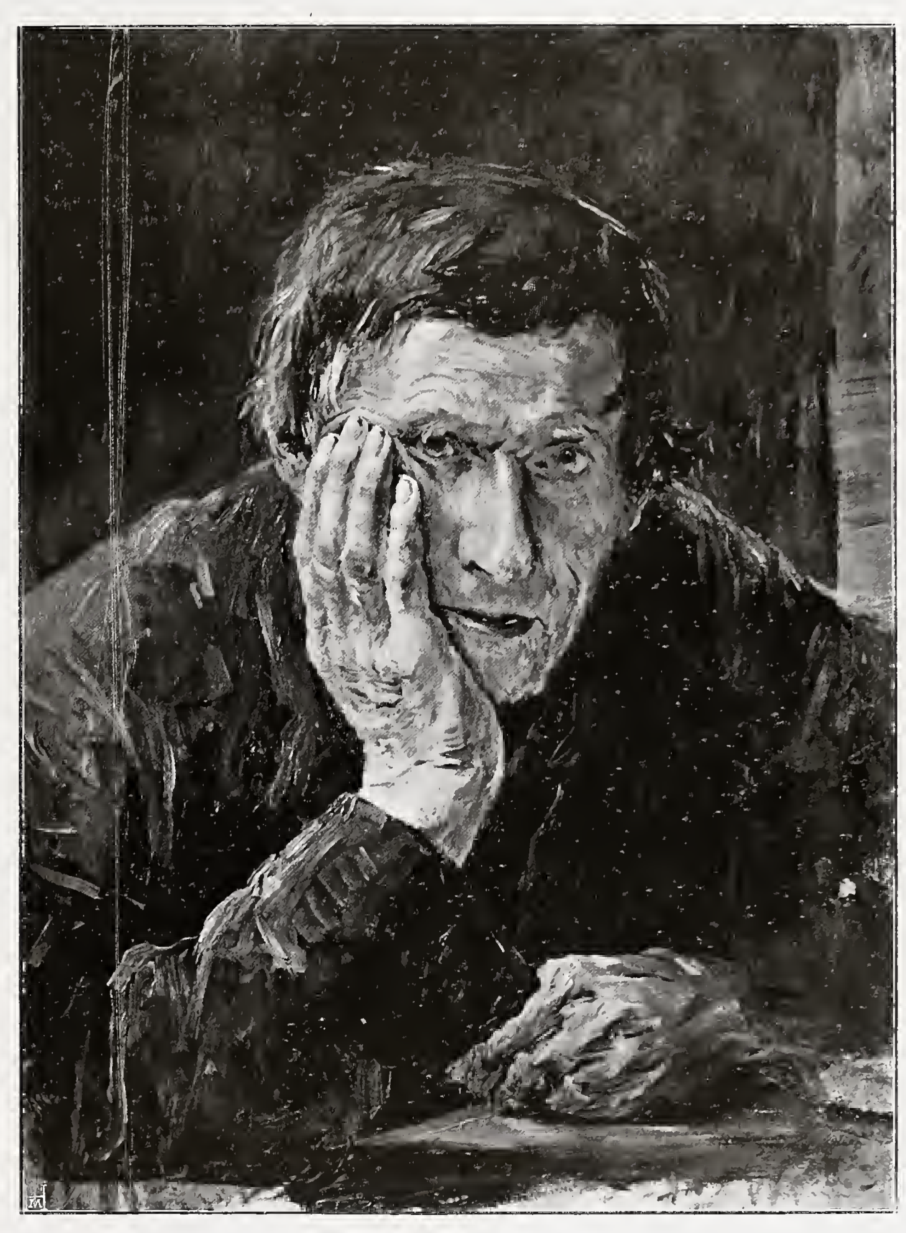
Phot. F. Hanfstaengl, München

Christi Himmelfahrt

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München



war Maria, war Hoheit, Güte, Liebe, Niederneigen und Aufrichten. Es ist dies gewiss merkwürdig genug, wenn man bedenkt, in welcher Zeit diese grosse Messiade in Farben gedichtet worden ist. Es war dieselbe Zeit, in der Nietzsche sein gewaltiges antichristliches Gedankengebäude aufzurichten begann. Aber es war auch die Zeit des erstarkenden sozialen Gedankens. Von diesem mag auch Uhde beeinflusst worden sein, aber der eigentliche Grund zu seinem mit wahrer Leidenschaft unternommenen Werke liegt tiefer. Es ist gewiss richtig, dass die naturalistische Bewegung in den Künsten nicht nur wie eine Parallelerscheinung zu der damals mächtig anschwellenden sozialistischen Strömung aussah, sondern zu einem guten Teil wirklich mit ihr zusammenhing. In dem Hinwenden der Maler, Bildhauer, Dichter zum vierten Stande, in der Armeleutmalerei und Armeleutdichtung lag auch eine Portion Gesellschaftskritik. Aber gerade am wenigsten bei Uhde. Seinen Bildern fehlt jede Tendenz, jedes anklägerische Pathos. Der Schrei „So kann es, so darf es nicht fortgehen!“ wird aus seinen Werken nicht vernommen. Er stellt die Armut nie krass dar, nie als eigentliches Elend — hoffnungslos. Sie erscheint bei ihm vielmehr stets verklärt, von Innen her erleuchtet durch inbrünstige Hoffnung, durch Glauben. Die Schwere des Lebens ist da, aber der Geist der Schwere ist ausgetrieben durch die Gegenwart des Heilands. So geschieht auf jedem dieser Christusbilder ein Wunder: die Überwindung der Materie durch den Geist. Das Elend wird vergessen über der Gegenwart eines göttlichen Menschen. Aus der Klage wird Andacht. Nirgends ist eine heftige Geste, nirgends eine geballte Faust, nirgends stürmische Bewegung, kein Auge blickt wild, kein Mund verzerrt sich in Hass oder Gier: Gottes Ruhe ist da in Gottes Sohn. — Ist es wirklich der Sohn Gottes? Wir dürfen mit Faust antworten: Nenn's Gott! Nenn's Liebe! Die Religiosität Uhdes lässt sich nicht theologisch umschreiben, — es ist die Religiosität eines



Fritz von Uhde. Studienkopf

[illegible] Aber es ist Religiosität, denn es ist der Glaube an die göttliche Kraft des Menschen, über sich hinauszufühlen, der Glaube an die Macht des Gemüts, sich über alle Not und Schwere wegzusetzen in eine mystische, rein innerliche Harmonie, der Glaube an die Wundertäterin Liebe, der Glaube an den Glauben, der selig macht. Was diesen Glauben als wesentlich protestantisch erscheinen lässt — nicht im Sinne des kirchlichen Protestantismus freilich —, ist seine Beschränkung auf innerliche Wirkungen, sein Verzicht nicht bloss auf allen äusserlichen Prunk, sondern überhaupt auf alle direkte äussere Erscheinung. Dieser Christus — selbst freilich ein Wunder — wirkt nie durch handgreifliche Wunder, nach Art katholischer Heiliger etwa, sondern lediglich durch seine Gegenwart und sein Wort. Es ist in ihm in höchster Potenz jenes



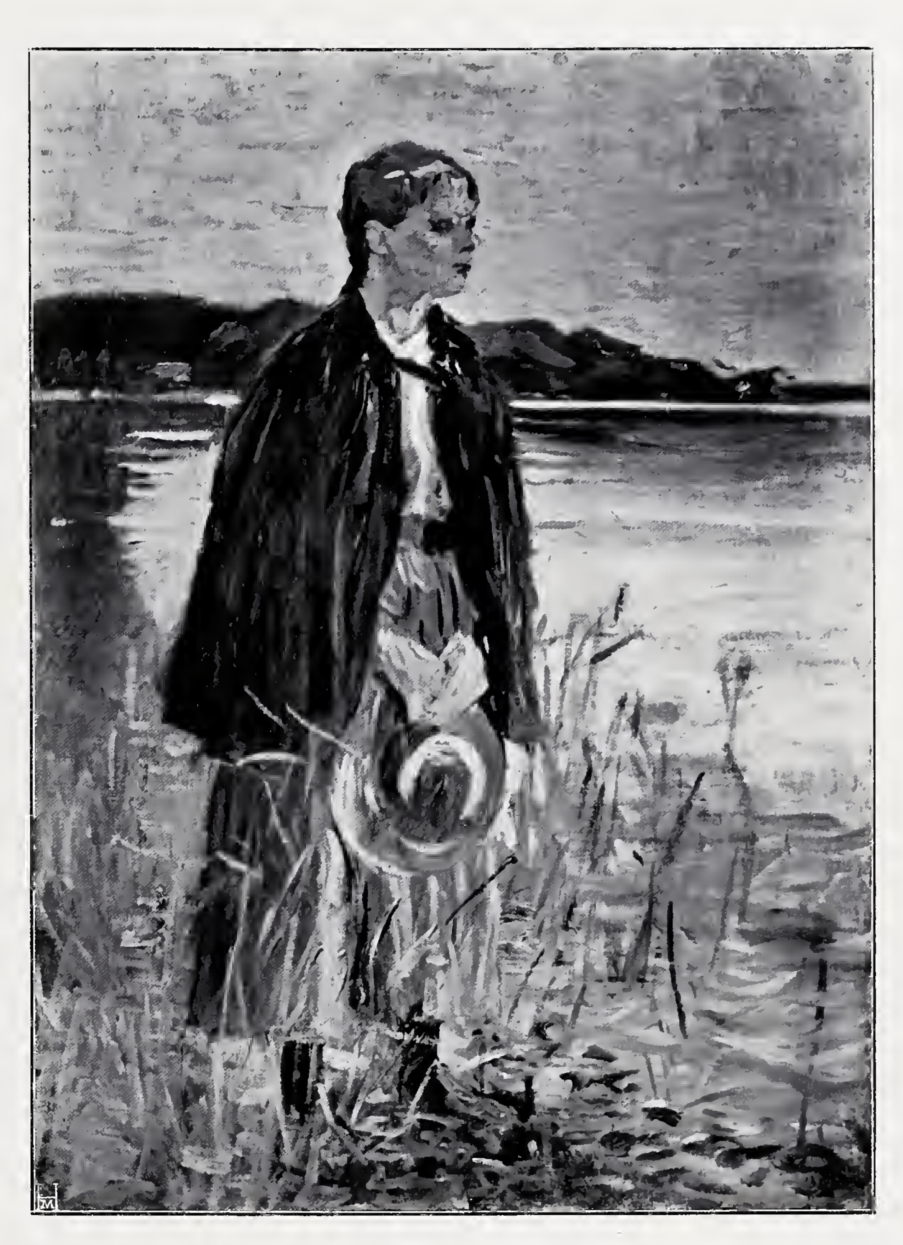
Fritz von Uhde. Bildnis



Fritz von Uhde. Kinderporträts

begnadete Menschentum dargestellt, das uns auch heute noch zuweilen erscheint in Gestalt von Menschen, die einen solchen Überschuss an liebevoller, gütevoller, alles umfassender Gemütskraft besitzen, dass ihre Gegenwart, selbst ihre wortlose Gegenwart schon, beruhigend, friedestiftend, schlichtend wirkt. Eine solche Menschlichkeit, getragen vom höchsten Pathos des Glaubens an sich und seine Berufung, ausgestattet mit einer unerhörten Kraft, sich mitzuteilen, sich in andere Menschen wirkend zu projizieren, und erfüllt, ganz und gar beseelt von dem Drange, die Heilswahrheit seines eigenen

begnadeten Wesens der ganzen Menschheit als Heilswahrheit nicht nur zu verkünden, sondern sie ihr zu beweisen durch den höchsten Beweis, dessen ein Mensch fähig ist, durch die Hingabe dafür in den Tod, — eine solche Menschlichkeit war es gewiss, die Christus auszeichnete und ihn als mehr als Mensch, die ihn als Gottes Sohn erscheinen liess. Zu wissen, dass ein solcher Mensch gelebt hat, zu wissen, dass das Leben und Wirken eines solchen Menschen, der keine Macht besass ausser der seines Gemütes, umgestaltend auf die ganze Gesittung des Teiles der Menschheit gewirkt hat, zu dem wir gehören, — das ist wohl eine Gewissheit, die einen tief angelegten Menschen mächtig ergreifen und ihn, wenn er ein Künstler ist, antreiben muss, sie mit den Mitteln seiner Kunst zu gestalten. Dies hat Uhde getan. Und er tat damit etwas, was vor ihm nicht geschehen ist. Denn vor ihm ist diese reinste, innigste Menschlichkeit nie gemalt worden, sondern immer Christus als das Haupt der Kirche. Es konnte wohl auch erst in unserer Zeit geschehen. — Ähnlich verhält es sich mit Uhdes Marienmalerei. Aber doch nicht ganz so. Denn Maria ist auch vor ihm oft genug schon in reinster, innigster Menschlichkeit gemalt worden, entkleidet aller Attribute der katholischen Himmelskönigin. Nur erhielt sie dafür andere Attribute, die mit der Frau des Zimmermanns, die ihr Kind in einem Stall zur Welt bringen musste, nichts zu tun haben. Sie wurde zum Inbegriff lieblicher, mütterlicher Schönheit der Frau. Das geschah ganz romanisch naiv, und wir verdanken diesem unmittelbaren Ausdrucke des Schönheitsempfindens der begabtesten Augen und Hände einer ästhetisch wunderbar begabten Rasse die allerköstlichsten Werke, von den primitiven herauf bis zu den überreifen. Mit diesen Madonnen hat Uhdes Maria gar nichts zu tun. Sie ist keine Madonna, denn der Protestant Uhde kennt diesen kirchlichen Begriff „unserer lieben Frau“ nicht, in dem sogar ein Stück Erotik, und nicht bloss mystischer Erotik, steckt. — Auch hier war es im allerschlichtest Menschlichen das Wunderbare, das ihn anzog. Maria,



Fritz von Uhde. Mädchen am Wasser (Studie)

[illegible] nicht als Inbegriff der Schönheit, sondern als Inbegriff der liebevollen [illegible] Frau in die Mutterschaft. Diese Liebe und Hingabe ist keine Ausnahmeerscheinung, wie die Liebe und Hingabe Christi, hier liegt das Wunderbare darin, dass es die Regel ist, denn in einer Welt, die das Selbstvergessen für ein anderes Wesen sonst nicht eben als Regel übt, erscheint die Liebe der Mutter, die von Anfang an ein Aufopfern ist, wie ein Wunder. Auch hier sind Gemütskräfte innigster und köstlichster Art am Werke, die nur der



Fritz von Uhde. Mädchen mit Hund

Oberflächliche herabzusetzen glaubt, wenn er sie als triebhaft bezeichnet. Für einen Maler von so ausgesprochen lyrischem Poesiegehalt wie Uhde musste die Mutterliebe, das Verhältnis von Mutter und Kind im umfassendsten Sinne, ein bevorzugter Gegenstand werden, und erst recht dann, wenn es sich um eine Mutter handelte, deren Liebe und Leiden zu einem mystisch inbrünstig empfundenen Symbol aller Mutterliebe und allen Mutterleids geworden ist. — Trotzdem hat Uhde diesen Gegenstand in seiner ganzen erhabenen Holdseligkeit nur einmal, da aber mit gleicher Vollkommenheit wie seine Christusdarstellungen gestaltet: in der „Heiligen Nacht“. Es ist vielleicht das allerbedeutendste seiner Werke, gleich vollendet als Malerei wie tief als Poesie. Eine glückliche Fügung hat es gewollt, dass es in die schöne Sammlung gekommen ist, die das klassische Höhenwerk italienischer Madonnenmalerei, Raffaels sixtinische Madonna, bewahrt. Der Deutsche



Fritz von Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl. München

Abschied des jungen Tobias





Fritz von Uhde pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Töchter des Künstlers



wird nach dem Genusse der göttlichen Schönheit dieser romanischen Offenbarung mit nicht geringerer Andacht und Ergriffenheit das kostbare Werk des vaterländischen Meisters betrachten, und er wird dabei vielleicht eine Antwort auf die Fragen finden, die zu Beginn dieses Aufsatzes aufgestellt worden sind.

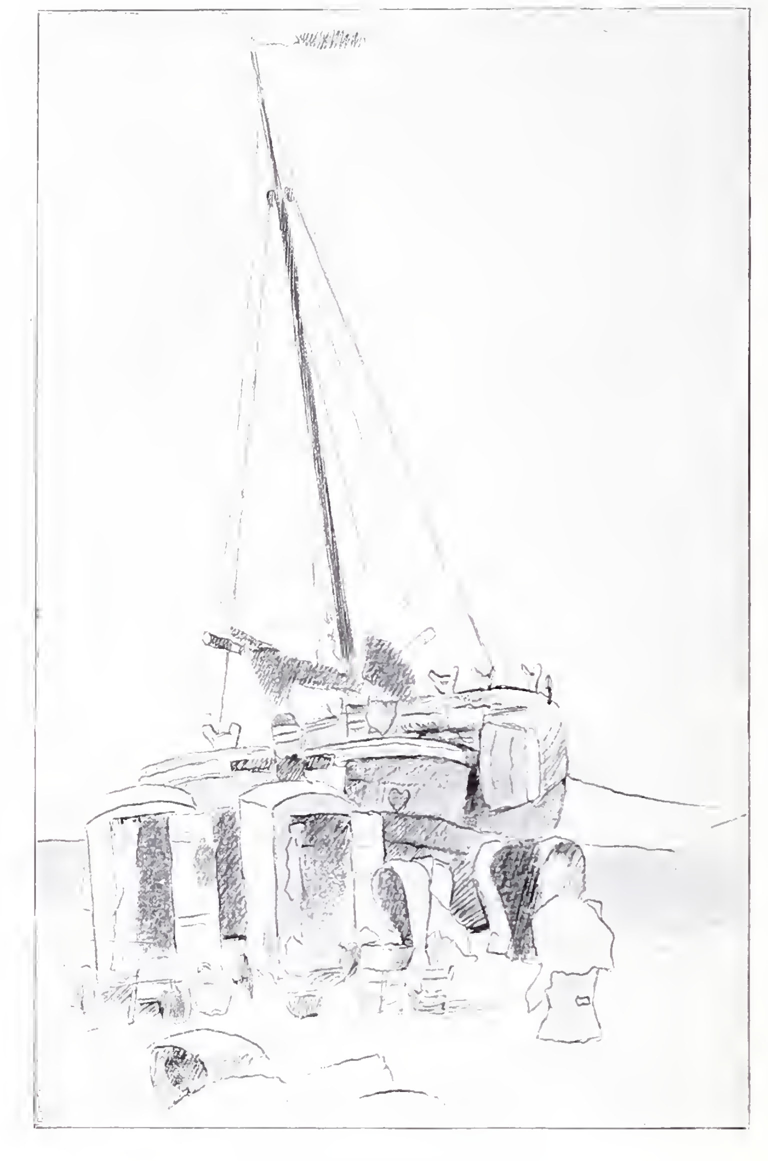
Die späteren Werke Uhdes, die Stoffe des Neuen Testamentes behandeln, sind nur zum



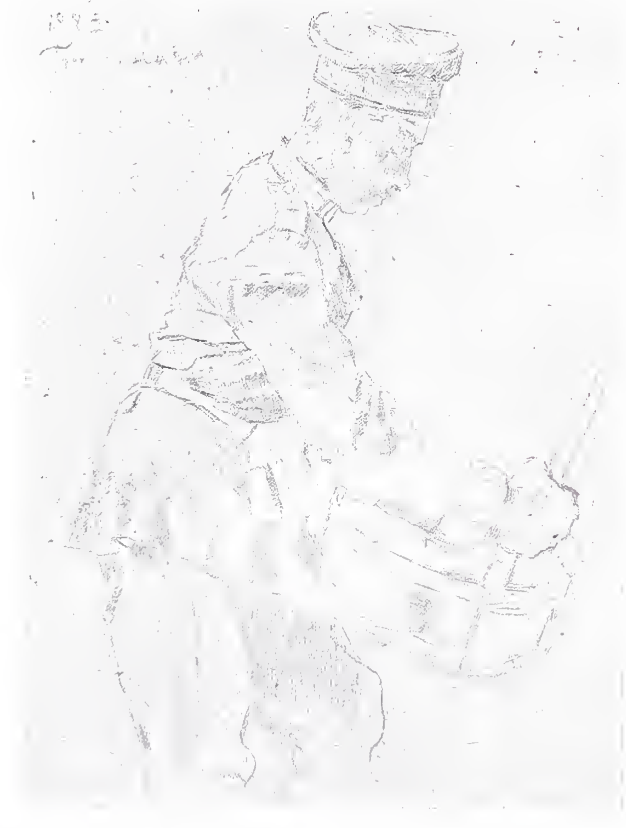
Fritz von Uhde. Abendmusik

Teil denen aus seiner religiösen Hauptzeit ganz wesensähnlich. Dies zeigt sich schon in ihrem veränderten äusseren Ausdruck. Bilder wie „Grablegung“ und „Die um Christi Mantel würfelnden Landsknechte“ berühren fast wie Versuche mit fremden Mitteln. Auch die „Himmelfahrt“, so schön sie ist, hat einen fremden Zug. Der Kopf Christi erscheint fast barock, und die aufgeregte Bewegung in der glänzend komponierten und reizvoll beleuchteten Gruppe mutet im Zusammenhang mit den übrigen Werken des Meisters beinahe theatralisch an. Schon die Wahl des Stoffes muss befremden. Dieses äusserliche Wunder stimmt gar nicht zu Uhdes Heiland. Das Bild könnte in einer katholischen Kirche hängen. Wenn man es mit dem lieblichen deutschen Märchen,

[illegible], vergleicht, [illegible] wird der Unterschied [illegible] Man kann aus dieser Vergleichung vielleicht den Schluss gewinnen, dass stark dramatische Bewegung der Kunst Uhdes nicht ganz gemäss ist, sobald die Bewegung sich nicht wesentlich innerlich äussert, wie bei der „Verkündigung". Das Ergriffensein stellt kaum ein anderer so vollendet dar, wie Uhde, — die ergriffene Geste liegt ihm fern. Er ist der grosse Meister gesammelter Seelenzustände. Auch das ist typisch für den Protestanten, dessen Kirche eine Predigtkirche ist. Wie lauschen die Hörer auf der „Bergpredigt" ergriffen, wie hängt das Fischervolk auf der „Seepredigt" an den Lippen des Heilands. (Auch dieses Bild stammt aus späterer Zeit, ist aber ganz im Geiste der früheren.) — Eine besondere Stellung nimmt dann wieder „Christus und Nikodemus" ein. Hier handelt es sich um



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Trommelübung (Studie)

einen ganz unpoetischen Gegenstand: Lehre. Der „reiche Mann" will „überzeugt" werden. Er hat den besten Willen, und Christus geht darauf ein. Aber der Heiland wird dabei zum Pastor. Man muss sich wundern, dass dieses Bild nicht populär geworden ist. Es ist von einer bedenklichen Deutlichkeit und Nüchternheit. Auch die „Krankenheilung" hat nicht die tiefe, reine und ruhige Wirkung der früheren Christusbilder. Hier wird, was sonst gar nicht Uhdes Art ist, zuviel erzählt, zuviel Detail beigebracht. Im Grunde ist sie sowohl wie „Christus und Nikodemus" mehr Illustration, als Bild. — Ganz Poesie und Stimmung aber sind bei aller Novellistik, und wie sehr sie auch vom eigentlichen Stile des Meisters



Fritz von Uhde. Lesendes Mädchen

abweichen, die beiden Dreikönigsbilder, die in diesen Heften ihre Wiedergabe finden und zu denen noch ein paar andere des gleichen Themas gehören. Sie haben etwas deutsch-altmeisterliches, märchenhaftes und beweisen, wie reich an poetischer Gestaltung dieser grosse Künstler ist. Es sind auch malerisch höchst köstliche Stücke, zumal der „Stern von Bethlehem". Wie ist hier das Schneelicht gemalt, die feuchte, wie mit Silber durchsetzte Luft, und wie märchenhaft bei aller „Richtigkeit" blinken darin die Metallteile an Mensch und Tier, wie „sprechen" die Farben an den Gewändern. Man muss das Gefühl für deutsche Kunstwerte schon ganz und gar verloren haben, wenn man angesichts einer solchen echt malerischen Poesie ein Bedauern darüber empfinden kann, dass Uhdes Kunst nicht allewege bei den französischen Rezepten geblieben ist. Viel eher möchten wir es bedauern, dass sie nicht noch viel öfter Stoffe aufgesucht hat, in denen das Märchenhafte so vorwiegt wie hier, wo, wie in deutschen Märchen immer, im Rahmen der Wirklichkeit sich etwas Wunderbares schön und schlicht wie etwas Selbstverständliches begibt. Der „Stern von Bethlehem", der den drei Königen aus dem Morgenlande den Weg durch deutschen Winterwald zu einer niederen Hütte weist, in der die Krippe des Viehs zur Wiege dessen geworden ist, der alle Last des Leidens und Irrens überwinden will mit nichts als Liebe, — dieser wundersame himmlische Leitstern über irdischer Unzulänglichkeit wird niemals aufhören, Künstlern von deutschem Schrot und Korn, von deutscher Seele und — sprechen wir das verpönte Wort ruhig und stolz aus — von deutscher Sehnsucht vorzuleuchten. Es ist sehr billig, seinen Witz daran zu üben mit der Formel, dass das deutsche Gemüt sich immer dort einstelle, wo es an künstlerischer Kraft fehle; — es ist billig, wie aller Witz, der sich über Dinge mokiert, die er nicht begreift. Die deutsche Kunst aber würde die Verachtung ihrer witzigen Gegner erst dann, und dann



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Skizze

wirklich, verdienen, wenn sie sich durch solche Witze beirren liesse.

Dem deutschen Meister, dem diese Zeilen gelten, ist es hier und da zum Vorwurfe gemacht worden, er habe sich in der Tat zuweilen von seinem eigentlichen Wege abdrängen lassen. Man sagte, sein Ehrgeiz, die Begierde, zu zeigen, dass er hinter keiner zeitgenössischen Erscheinung zurückzutreten brauche, habe ihn verleitet, sich allzu verschiedentlich und auch in Manieren zu versuchen, die ihm nicht gemäss seien. Dieser Vorwurf ist vielleicht gerechtfertigt angesichts eines Bildes, wie die „Grablegung Christi", die sich innerhalb des Uhdeschen Gesamtwerkes in der Tat fremdartig ausnimmt. Unberechtigt ist er aber sicherlich gegenüber den rein impressionistischen Arbeiten des Meisters, wie wir deren zumal aus seiner letzten Zeit mehrere besitzen, wie er sie aber immer nebenbei hervorgebracht hat. Ihre Stellung innerhalb seines Gesamtschaffens ist die von Studien, aber von sogleich bildmässig angelegten Studien, wie es bei einem Maler nicht anders sein kann, dem, wie Uhde, bildmässige Raumabwägung zum natürlichen Bedürfnisse geworden ist.

Diese Studien, auch die aus der Zeit seiner Rekonvaleszenz, sind von grossem malerischen Reize. Es sind sehr interessante und virtuose Schulbeispiele impressionistischer Malerei darunter, wie z. B. „Am Gartenzaun", „In der Laube", „Der Wächter des Hauses", „Mädchen mit Hund", „Am Klavier" (Studie bei künstlichem Lichte). Aber weder lassen sie sich an Bedeutung mit den eigentlichen Bildern Uhdes vergleichen, noch auch mit den Arbeiten der Künstler, deren ganzes Streben sich in der restlosen Darstellung von Impressionen erschöpft. Gemessen an den Vollwerken Uhdes fehlt es ihnen an Gehalt, gemessen an den durchgeführten Werken der Impressionisten fehlt es ihnen an der festen



Fritz von Uhde. Skizze



Fritz von Uhde. Studie



Fritz von Uhde. Des Künstlers Töchter

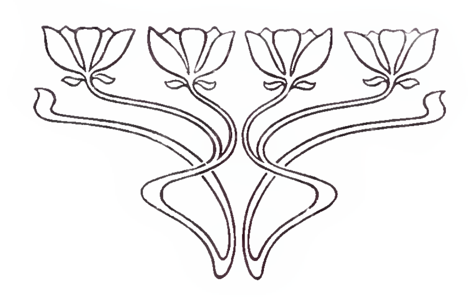
Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung H. L. Neumann Nachf. (A. Demeter) in München

malerischen Haltung und vollen Ausgeglichenheit. Es sind eben Studien. Nicht Studien zu bestimmten Bildern — woran man nur bei der „Legende vom heiligen Tobias“ denken könnte —, sondern ganz im allgemeinen. Notizen von Eindrücken, mehr oder weniger ausgeführt, Versuche, gewisse Licht- und Farbenreize in ihrer ganzen augenblicklichen Intensität schnell festzuhalten, Übungsstücke eines Meisters, der wohl weiss, dass er immer und immer wieder danach trachten muss, sich an der Natur zu messen und seinen Besitz an Anschauung zu bereichern. Sie sind höchst kennzeichnend für den „absoluten Maler“, der in dem Maler-Poeten Uhde ebensowohl steckt, wie in irgend einem der impressionistischen Meister, — nur, dass in ihm eben noch etwas mehr steckt, ein Plus, das auch die ungenierteste Rabulistik nicht zu einem Minus machen kann. Denn es bleibt ein Plus selbst dann, wenn ihm, dem Höheren, in bewusster Erkenntnis des Wesentlichen etwas absolute Malerei meistermässig geopfert wird in Werken, bei denen es auf mehr ankommt, als bei Studien.

Ein solches Werk geht jetzt unter Uhdes Händen seiner Vollendung entgegen, wiederum ein Werk religiösen Inhalts, das erste von ihm, das seine Entstehung einem Auftrage durch eine

[illegible] [illegible]. Seine Anlage verrät den sichersten Sinn für monumentale Wirkung, ohne dass es deswegen in Äusserlichkeit und Pose aufginge. Es stellt die Erscheinung Christi unter einer Schar Harrender dar. Ein dunkler Raum voller Menschen, die inbrünstig der Erleuchtung harren, wird milde erhellt von dem warmen Lichte, in dem Christus unter sie tritt. Sein violettes Gewand, etwa vom Tone der Herbstzeitlose, ist die farbige Vermittlung zwischen dem Kellerdüster und dem Lichte, das den Heiland, den Lichtbringer, begleitet. Dieser Heiland, der das Licht selber ist, braucht keine Gloriole. Das himmlische Licht ist in dem gütig ruhigen Blicke seiner Augen. So bringt auch hier Uhde den religiös-poetischen Gehalt seines Vorwurfs auf zweierlei Weise zur Anschauung: einmal rein malerisch durch den aufgelösten Gegensatz von Hell und Dunkel und dann durch den seelischen Ausdruck seiner Figuren in Miene und Haltung.

Die Konzentration, die die Darstellung dieses von echt Uhdeschem Geiste erfüllten Vorganges erfordert, stellt hohe Anforderungen an die Kraft des kaum genesenen Meisters, aber er zwingt sie sich ab als der echte Streiter mit dem Engel Gottes: der Kunst, der er ist. „Ich lasse Dich nicht, Du segnetest mich denn“.





A. v. Menzel. Selbstbildnis

ADOLPH VON MENZEL

EIN GEDÄCHTNISBILD

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

Das Land zwischen Elbe und Oder, das seit alters von seiner Urhauptstadt die Mark Brandenburg heisst, ist ein eigenartiger Boden. Es ist weit und breit eben, von wenigen Hügelzügen durchquert, — viel Sand, meist magerer Acker, viel unterholzarmer Föhrenwald dazu, — viel Wasser in grossen, schilfumflüsterten Seen und träge schleichenden Flüssen, — wovon es im Zusammengehen mit einem lichtblauen Himmel je nach der Tageszeit wohl grosse Stimmungen genug aufweist. Aber sie haben einen gedämpften Unterton voll Armut und Trauer. Es gibt wenig grosse Herrensitze voll Gepränge. Was hier ein Kätner an Tagwerken zum Lebensunterhalt gebraucht, würde in Franken fast schon einen Grossbauern ausmachen. Es fehlt auch an gewachsenem Stein. Infolgedessen haben die Städte fast durchweg keine sichtbare Geschichte. Ein paar alte Kirchen, sehr wenig alte Rathäuser, Zunft- oder Patrizierhäuser kaum noch. Nur das liebliche Idyll Tangermünde, das politisch längst zur Provinz Sachsen gehört, macht eine bescheidene Ausnahme hiervon.

Und wie das Land ist, so sind die Menschen. Germanen mit einem starken Schuss wendischen Bluts. Viele Jahrhunderte lang entsetzliches Ringen mit den Slaven um den Boden, — fürchterliche Zeiten der Verteidigung gegen die Mordbrennerbanden von ganz Nordeuropa, — ein Wunder, dass die Menschen hier nicht einmal ganz ausgestorben sind. Aber Schicksale machen ja den Mann erst zum Mann. Der Märker ist hart, trotzig, zäh, still und misstrauisch geworden. Man kommt nicht leicht an ihn heran. Er ist schwer zu übervorteilen. Der Not gehorchend hat er aus seinem Boden mit eisernem Fleisse herausgeholt, was zu holen ist. Für den Luxus hat es nie gelangt. So ist es gekommen, dass der Märker sich im grossen und ganzen mit einem vorherrschenden Baustil begnügt hat, nachdem die Gotik zu gelegener Zeit einmal ins Land gebracht war. Man irrt aber, wenn man den Märker nach diesem Äusseren für einen Bauern hält, für den die Welt mit der Dorfgrenze ein Ende hat. Er ist ein innerlicher Mensch. Manchmal ein Sinnierer, — öfter ein scharfer Verstandesmensch. Deshalb war die Mark auch der richtige Reformationsboden, obgleich dem echten Märker im Grunde der Pfaffe wittenbergischer Färbung geradeso verhasst wie der römische ist, — deshalb war hier auch der günstige Nährboden für eine politische Entwicklung, die einstweilen im Spiegelsaal zu Versailles gegipfelt hat.

Das Herz des Landes, Berlin, fällt bis in die Neuzeit um nichts fast aus diesem Charakter heraus. Auf einem reizlosen Flecken und an einem uninteressanten Flusse ganz allmählich gewachsen — hat diese ebenso alte als gewaltige Stadt aus älterer Zeit keine ehrwürdigen Baudenkmäler, wie man sie in Mittel- und Süddeutschland und im Westen auf Schritt und Tritt trifft. Die ältesten Bauwerke sind wenige Jahrhunderte alt. Als wenn der Berliner auf diese Dinge nie Gewicht gelegt hätte! Keiner der grossen Künstler, die hier wirkten, ist weder nach Geburt noch nach Stilrichtung ein Märker, — weder der herrliche Schlüter, noch der feine Schinkel, noch der Ideenmensch Cornelius. Fremde waren die Poeten Lessing, Kleist und Heine, die hier fast unbeachtet episodisch wirkten . . . . . Das Allersonderbarste aber ist, dass auch die Schöpfer einer eigentlich märkisch-

Aus „Künstlers Erdenwallen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



Keim — Trieb — Zwang

Aus „Künstlers Erdenwallen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



Freiheit — Wirklichkeit — Ende

berlinischen Kunst- und Literatur-Richtung aus neuerer Zeit und von dauernder Bedeutung Zugewanderte waren. Der Stecher Chodowiecki war ein Danziger, — aus Breslau stammte Willibald Alexis, der als Mensch vergessen im lieblichen Arnstadt in Thüringen den Todesschlaf schläft, — ein Breslauer von Geburt war auch Adolph Menzel, der im Februar 1905 in Berlin wie ein Fürst zu Grabe getragen ward.

* *
*

Chodowiecki, der Stecher, Miniatur- und Porträtmaler, der Zeitgenosse des grossen Königs Friedrich, der Zopfstilkünstler aus der Zeit der Alkoven, Perücken und Postkutschen ist der eigentliche Schöpfer einer spezifisch berlinischen Kunst. Er ist unbestechlich nüchtern, scharfäugig, wahrheitsgetreu in seinen Griffeldarstellungen. Ihm eignet zweifellos das graziöse Schönheitsgefühl des Rokoko, — aber doch nur so weit, als ein an der Erde haftender Philister dies begreift und es zu erwerben noch etwas Gelenkigkeit in seinen Gliedern verspürt. Im Grunde ist er ein Chronist — der beste seiner Zeit — und als Darsteller ist er der Schulmeister der ganzen Nachfahrenmalerei. Er war vergessen, als ihn Menzel wieder entdeckte und das so schöne als treffende Wort auf ihn prägte: „er zeichnet und komponiert in jedem neueren Bilde mit". Wie die Kirchen, Häuser, Strassen von Berlin, die Wohnungen, die Menschen in Kleid und Geberde aussahen, als die Welt vor dem alten Fritzen zitterte, erfahren wir bei ihm besser als aus dickleibigen Bänden. Wenn er uns episodisch den literarischen Krakehler Nicolai aufzeichnet, so rollt er dem Wissenden im Fluge eine kleine Welt auf, in der von grosser Kunst sehr wenig, desto mehr von knorrigem, kernigem und zukunftsmächtigem Menschentum zu sehen ist. Mit Chodowiecki war diese Stilbildung um die Zeit zu Ende, als das Licht von Weimar aufging, — er sank in Vergessenheit. —

Wie lange war Willibald Alexis vergessen, trotzdem er einige Jahre hindurch zu Berlin in Blüte war und obgleich er einer der grössten Poeten deutscher Zunge ist! Wer kennt und liest ihn im Süden und Westen unseres Vaterlandes? Man nehme eines seiner Bücher zur Hand: gleichviel ob es märkisch oder berlinisch ist, ob die „Hosen des Herrn von Bredow" oder

[illegible] oder „Cabanis“ auf dem Titel steht. Wie gering die Mache; — wie wenig [illegible] nach aussen! Der ganze Mensch wunderbar ernst, — wunderbar still und traumäugig in seine Sache versunken und mit leisem Tonfall nur erzählend, wie seltsam vielgestaltig und grosszügig in den Schicksalen und dem Menschentum das märkische Leben allzeit war. Der Hauch, der über den weiten See her das Schilf durchflüstert und die Föhrenwipfel in den weiten Wäldern erschauern lässt, — wie heimatecht ist das bei ihm, — und wie echt sind diese Menschen, ob er Fürsten, Priester, Adelige oder trotzige Bürger der Städte auftreten lässt! Blutvolle Menschen sind das allesamt, deren oft ungefüge, schwerflüssige Vorstellungen den bestrickenden Duft des Urwaldbodens mit sich tragen und die sich dennoch einer weltgeschichtlichen Aufgabe halb bewusst erscheinen. Wer märkisches und berlinisches Wesen kennen lernen will, findet keinen besseren Dollmetscher dafür als Alexis.

Menzel ist der dritte märkisch-berlinische Darsteller mit dem echten Grundton und dem grossen Können. Er überragt Chodowiecki weit; er kann auch viel mehr als Alexis, obgleich er an Wärme und Tiefe des Gemüts sehr gegen ihn zurücksteht. Menzel trat indessen das gesicherte Erbe der beiden Vorläufer an und kam in eine grosse Zeit hinein. Er ist berlinisch wie Chodowiecki und märkisch-berlinisch wie Alexis. Aber Berlin war inzwischen zur Weltstadt reif geworden. Diese Sachlage und ihre Ursachen hat er mit grossem Scharfblick erkannt. Als ein Formenbildner neuer Art wuchs er sich zum europäischen Grossmenschen aus und rückte das Märkisch-Berlinische aus seiner episodischen Verborgenheit in den Vordergrund der Kunst des 19. Jahrhunderts. Und das fast gleichzeitig mit dem geschichtlichen Augenblick, in dem das preussische Wesen die letzten märkischen Kinderschuhe abgelegt hatte und in eine Weltmachtstellung eingetreten war. Menzel ist ebenso politisch, wie er formenkünstlerisch war, — und Menzel ist auch in seinem Wesen vollkommen von jenem Geist des ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwungs unseres Volks durchtränkt, welcher das Kennzeichen des öffentlichen Lebens um 1900 bildet, so dass er trotz Böcklin und Klinger die modernste und zeitgemässeste Künstlerpersönlichkeit genannt werden muss. Wenn Klinger in einem seiner köstlichsten Epigramme, dem „Menzelfestblatt“, von riesigen Händen aus Wolken einen schweren Felsblock mit der lapidaren Inschrift „Menzel“ auf die gebeugten Rücken nackter Männer senken lässt, so ist das ein schlechthin schlagendes Axiom: so vielseitig, erschöpfend, bedeutend war der Mann, dass er ein Grundstein geworden ist. Man kommt nicht um ihn herum, — man muss sich mit ihm abfinden. Und in diesem Sinne wollen wir jetzt von Menzel reden!

*   *
*

In der Hauptstadt desjenigen Landes, um dessen Besitz Friedrich der Grosse seine soldatischen Heldentaten verrichtete, nämlich in Breslau, ist Menzel am 8. Dezember 1815 geboren. Schon die Heimat weist ihn auf den grossen Preussenkönig. Nicht minder die Zeit. Denn seit den Freiheitskriegen rückte die Person Friedrichs wieder mehr in den Vordergrund, als man sich entsann, wer der Begründer der neuen politischen und militärischen Erfolge eigentlich war.



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Friedrich der Grosse auf Reisen



Menzels Vater war Rektor einer Mädchenschule. Er hatte künstlerische Neigungen. Das Leben in des Knaben Elternhause war still, eng, aber nicht ohne Poesie. Der Vater legte die Erziehung Adolphs auf einen Gelehrtenberuf an. Der Knabe zeigte jedoch früh Neigung für die Kunst, offenbarte aber ebenso sehr Liebe zur Geschichte. In seinem 13. Jahre zeichnete er die Hand des Vaters und mehrere sehr scharfe Männerköpfe, die merkwürdig reif aussehen. Er kopierte ausserdem



A. v. Menzel. Kronprinz Friedrich in Rheinsberg

Schadow, Chodowiecki, italienische Stiche, wie sich ihm die Gelegenheit dazu bot. Aus unbekannten Beweggründen gab der Vater die Schule auf und gründete eine Steindruckerei. Da es mit ihr nicht recht vorwärts ging, siedelte er 1830 nach Berlin über, wo die Verhältnisse günstiger schienen, — aber er starb schon 1832 dortselbst. Der bisherige Lehrling wurde im Alter von 16 Jahren Leiter des Geschäfts und Ernährer von Mutter, Schwester und Bruder, — ein Heldenstück, das in Menzels Lebensgeschichte nicht verschwiegen werden darf. Es gab damals noch keine Photographie und infolgedessen noch keine photographischen Vervielfältigungsverfahren; für Bildnisse auf Stein, Einladungskarten, Etiketten usw. war Bedarf; und Menzel machte alles, — sogar Schablonen für Stubenmaler. Vieles aus jener Zeit ist noch erhalten und zeichnet sich durch Gewandtheit und Sauberkeit aus, ohne ein Genie zu verraten. Um sich dieses zu erwerben,

trat der kleine brave Mann nebenher in die Antikenklasse der Akademie ein, blieb aber nach einigen Wochen still, wie er gekommen, wieder weg, weil er dort auch keines gefunden hatte. Vielleicht rührt von dort seine Gleichgültigkeit gegen die Antike her.

Er stellte sich nun ganz auf die eigenen Füsse. Bei Tage musste er für den Brotkorb arbeiten, was ihm schwer genug ward, trotzdem der rührend-bescheidene kleine Mann sich bald Gönner und dauernde Besteller erwarb. Aber nachts war er sein eigener Herr. Da ging er seinen Gedanken mit dem Griffel nach und das Schicksal des Vaters, sein eigenes Künstlerelend waren die Paten seines ersten, eine liebliche Blüte entfaltenden Griffelwerkes: „Künstlers Erdenwallen" (1833—1834, bei Sachse erschienen, jetzt Verlag von R. Wagner). Nur elf Zeichnungen in Federmanier, umrissmässig, ausgezeichnet in der knappen Mache, voll Geist in dem allegorischen Beiwerk, — Thema: Künstlerleben der alten Schule mit dem Jammer bei Lebzeiten und dem üblichen fragwürdigen Nachruhme. Der alte Schadow kritisierte das Heft in der Spenerschen Zeitung; der Künstlerverein erkor den kleinen Steinzeichner ohne seinen Antrag zum Mitglied. Er hatte jetzt Blut geleckt.



A. v. Menzel. Porträtstudie zu dem Krönungsbilde

Und nun erwachte die Jugendliebe zur Geschichte bei ihm nach diesem ersten glücklichen Versuche. Noch ganz in der breiten, wohlabgewogenen Darstellungsweise der alten Italiener, der Machart nach in Kreidemanier, entsteht (1834 bis 1836) ein Steindruckheft mit 12 Blättern: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte", Ausschnitte von der Wendenzeit bis 1815. Das Werk steht nicht auf der Höhe von „Künstlers Erdenwallen", obwohl die späteren Blätter manchen Genieblitz offenbaren; es fehlt ihm die Freiheit und die Geistesschärfe des Erstlingswerks und es hängt im Historischen noch von Theatervorbildern ab, — aber Menzel steuert in ihm doch ersichtlich auf seine Zukunftswelt los.

Ein paar stille Jahre folgen. Viel Brotarbeit. Nur ein paar kleinere Steindarstellungen. Die ersten interessanten Versuche in der Ölmalerei. Viel Einsamkeit und Ringen. Nebenher ein Lichtpunkt: der Verkehr im Hause des Tapetenfabrikanten Arnold, der selbst ein Dilettant, aber auch zahlungsfähiger Bilderkäufer war. Menzel lernt dort Drake, Stüler, Strack, Eduard Meyerheim,

vor allem aber den Mode-Bildnismaler seiner und der nächsten Zeit, nämlich Magnus, kennen, mit dem er sich eng befreundet. Ein ganz reizendes Aquarell-Bildnis Menzels von Magnus de 1837 gibt uns Kunde davon. Der Gnom in dem schlecht sitzenden Rock und der mächtigen Filz-Angströhre von Hut würde lächerlich wirken, spräche nicht aus den von Nachtarbeiten geröteten Augen ein rührender Zug. Auch Franz Krüger, der geniale Vorläufer des „Malers" Menzel, tritt



A. v. Menzel. Ein Sonntag im Tuileriengarten zu Paris

ihm im Arnoldschen Hause nahe und bildnisst ihn ebenfalls; aber merkwürdiger Weise verstanden sich diese beiden, künstlerisch aufs engste verwandten Leutchen nicht und mieden einander infolgedessen.

1839, im 24. Lebensjahre des Künstlers, schliesst die erste Jugend mit ihrem Tasten und Suchen ab. Ein äusserer Eingriff bestimmt Menzels Richtung auf die mit seinem Namen am engsten verknüpfte Welt: das Zeitalter Friedrichs des Grossen.

* *
*

Die Episode der Romantik in der Literatur neigte damals schon stark ihrem Ende zu. Die lange vernachlässigte Wissenschaft begann in den verschiedensten Zweigen aufzublühen. Der Tatsachensinn erwachte, der für das ganze Ende des Jahrhunderts bezeichnend ist. Ein

[illegible], nach Fleisch und Blut an Stelle des romantischen Schemen verlangendes Nationalgefühl regte sich. Man besann sich mit kritischen Gedanken der nationalen Vergangenheit. Friedrich der Einzige von Preussen trat wieder stark in den Vordergrund, nachdem einige Jahrzehnte seit seinem Tode die richtige Distanz für das unbefangene Schauen auf seine Grösse geschaffen hatten. Der Geschichtsschreiber, Kunstgelehrte, Poet und preussische Ministerialrat Franz Kugler, dessen schönes Lied: „An der Saale hellem Strande“ schon viele tausende deutscher Studenten gesungen haben, fasste damals nach dem Vorbild einer in Paris erschienenen, von Horace Vernet geschmückten Napoleon-Darstellung den Plan zu einem volkstümlichen Buch über Friedrich. Es ist unkritisch, für die Menge, aber leicht und gefällig lesbar geschrieben. Bilder sollten den Text erläutern. Diese 400 Bildchen der „Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen“ (1839 bis 1842), auf Holz gezeichnet, von Unzelmann, Alb. und Otto Vogel geschnitten, sind noch ganz in der damaligen Kalendermanier gehalten. Sie ragen insgesamt auch noch nicht sehr über den zeitgenössischen Durchschnitt hinaus. Aber ersichtlich wacht bei diesem Werke das schlummernde Genie des jungen Zeichners auf. Die köstlichen Früchte häufen sich gegen das Ende. Schlagend ist vielfach die schon beim Erstlingswerk hervorgetretene Allegorie, — ganz neuartig und bedeutend das geschichtliche Studium, das überall auf die vorhandenen Quellen zurückgreift und jede Theatermache meidet. Menzel hat fabelhaft gearbeitet und hier zuerst seine vielbestaunte Arbeitsmethode festgelegt, die ihm fortab seine wunderbare Kenntnis und Sicherheit gegenüber dem Zeitalter des grossen Preussenkönigs gab. Die Schlösser, Gärten, Bauten, die Möbel, Bilder, Innendekorationen, Kostüme, alle erlangbaren Urkunden hat er mit Bienenfleiss durchstöbert und kopiert. Einer seiner Freunde fragte ihn damals verwundert: „Mensch — willst du denn hundert Jahre alt werden, um das alles verwerten zu können?“ Der Meister selbst äusserte sich gegen mich einige Jahre vor seinem Tode einmal dahin, dass er selbst die Mängel dieses Buchs am besten kenne, aber seine erste Jugend und sein ganzes Herz stäke darin.

Dies Gefühl der Liebe zum Gegenstand und der Sicherheit allen seinen tausendfältigen Teilen gegenüber gab dann dem Künstler die Idee zu einem ganz einzigartigen Riesenwerk ein, — der „Armee Friedrichs des Grossen“ (1842—57), die er 15 Jahre hindurch nach alten Reglements und in den Montierungskammern von ganz Preussen in 453 Steindrucken darstellte. Das umfassendste und bedeutendste Kostümwerk mit Text vom Künstler selbst — in 30 Exemplaren vom Kunsthändler Sachse bezogen und von fremder Hand nach Menzels Original ausgetuscht. Eine unglaubliche Arbeit, bei der zahlreiche Einzelheiten, wie Sattel, Stiefel, Wehrgehenk oft mehrere Male auf demselben Blatte von mehreren Seiten aus dargestellt sind; und doch ist jede Figur und jede Uniform lebendig und jeder Strich studiert und gekonnt.

Das reichste, schönste und geistreichste von Menzels Griffelwerken über König Friedrich sind jedoch die „Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Grossen“ (1843—49), 200 Zeichnungen, für die von Friedrich Wilhelm IV. bewirkte Prachtausgabe der Werke Friedrichs bestimmt, zuerst in Radierung geplant, dann aber von Otto und Alb. Vogel, Unzelmann und H. Müller geschnitten. Eine blosse Bilderausgabe davon mit erläuterndem Text ist bei R. Wagner



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofball in Rheinsberg





Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Friedrich der Grosse besucht den Maler Pesne



später erschienen. Sie ist leider so wenig wie das „Armeewerk" bekannt, obgleich sie in keinem kunstsinnigen Hause fehlen sollte. Der Schnitt der Bilder ist oft von der Feinheit des Stichs; in der Stilgebung erscheinen Rokoko, Antike, Realistik gleichvollendet. Ganz wundervoll ist die oft vom Text unabhängige Allegorie und die sprühende Originalität der Vorwürfe, — bestechend der Adel hier, dort die Dämonie in der Darstellung. Nirgendwo offenbart sich so vollkommen



A. v. Menzel. Im Salon der Frau von Schleinitz (1874)

jener souveräne Geist des wirklichen Künstlers, der neben seinem Handwerk das literarische Wissen seiner Zeit und der grossen Kulturen beherrscht und wie ein Poet oder ein Gelehrter darin zu denken vermag.

Noch ein paar Griffelwerke schliessen sich dieser Reihe an, von denen nur die Illustrationen zum „Zerbrochenen Krug" nicht dem Kreise Friedrichs angehören. Sie sagen uns nichts Neues mehr. Der Künstler selbst hatte sich inzwischen bereits der Palette zugewandt, aus der uns seltsam das Frührot einer neuen Anschauung von den Dingen anleuchtet.

* *
*

1850 schritt die deutsche Kunst noch auf hohem Kothurn einher. Cornelius, Kaulbach, Rethel waren die typischen Vertreter des Monumentalen in Deutschland, — Preller, Genelli,

Schwind malten Griechentum und Romantik, — die Düsseldorfer schwammen in bürgerlich-sentimentaler Richtung, — nur Knaus regte sich eben, das moderne bürgerlich-bäuerische Sittenstück anzubauen, und der jüngere Schadow schwor auf den Belgier Gallait, der etwa um diese Zeit mit seinen glanzvoll gemalten Geschichtsbildern in Deutschland grosses Aufsehen erregte. Das war damals das Neueste und schien unüberbietbar zu sein. Böcklin und Feuerbach waren um die gleiche Zeit in Paris.



A. v. Menzel. Porträtstudie zu dem Krönungsbilde

In Berlin entwarf Cornelius seine grossgedachten Campo-Santo-Kartons und hatte Kaulbach eben begonnen, das Treppenhaus des neuen Museums mit seinen riesigen Fresken auszuschmücken. Zwar hatte Franz Krüger in seinem Paradebild von 1831 und dem Huldigungsbild von 1840, beide in königlichem Auftrag gemalt, wenn auch in gebundener Weise neue Wege einzuschlagen versucht. Aber diese offiziellen, durch ihren Standort im Schloss ausserdem schwer zugänglichen Bilder waren spurlos fast an der Geschichtsmalerei vorübergegangen. Krüger war als Pferdemaler berühmt, als Historienmaler nahm man ihn nicht für voll.

Auch in Paris, das mit bitterem Unrecht gegen die deutsche Kunst als die Wiege der modernen Kunstauffassung gilt, war es ebenso: Delaroche, Gleyre, Couture waren mit ihrer bestechenden Malerei tonangebend und von den beiden grossen Aposteln der Naturandacht, Rousseau und Millet, war noch keine Rede; sie hatten gerade in Barbizon angefangen, sich festzusetzen und ihre Sinne in Einsamkeit zu läutern.

In Berlin war um diese Zeit ein kleiner Maler, der von allen diesen Leuten keine Kenntnis besitzen konnte, als erster am Werk, eine neue Naturauffassung voll unbeirrter Wirklichkeitsandacht zu begründen. Er ahnte auch nicht, dass er wenig später in Böcklin einen Nebenbuhler haben sollte, der aus ganz anderen Gesichtspunkten heraus Ähnliches anstrebte. — Menzel hatte seit 1836 Ölbilder zu malen begonnen. Nicht eben viel. Lange in herkömmlicher Weise, aus der nur eine gewisse Eleganz der Farbe und des Strichs, Schärfe der Beobachtungsgabe hervorleuchtete. Mit einem Male fast — in dem „Park des Prinz Albrechtspalais“ von 1846 und der „Aufbahrung der Märzgefallenen“ von 1848 — ist eine Luft- und Lichtbeobachtung in diesen Bildern, eine Reinheit der

Naturempfindung, die damals etwas ganz Unerhörtes waren. Und nachdem dieser wunderbar rege und geschäftige Geist das Neue einmal gefunden hatte, trachtete er, es sofort in Grosses umzusetzen. Gerade waren die Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Grossen abgeschlossen, — am Armeewerk arbeitete er noch, — seine Phantasie lebte und webte in dieser zauberischen friderizianischen Welt, die er literarisch wie kulturhistorisch in jede Einzelheit hinein be-



A. v. Menzel. Heimkehr vom Feste

herrschte . . . . . . in acht grossen Werken vom Thema Friedrich schuf er jetzt dem grossen König ein unvergängliches Denkmal während sieben schaffensreicher Jahre und gleichzeitig einen neuen Typ für die Geschichtsmalerei. Wäre er ein Pariser gewesen, so wäre mit dem ersten Bild sein Ruhm durch ganz Europa geblasen worden, — da er nur ein Deutscher und noch obendrein ein Berliner war, musste er lange Zeit schmerzlich auf den Erfolg seiner Grosstat warten. Der geistig so regsame, tatkräftige, intelligente Berliner war in Kunstdingen schon damals so inkurabel, als er noch heute ist.

Alle diese Friedrichsbilder von Menzel tragen unverkennbar die persönliche Künstlernote und sind — vom Huldigungsbild abgesehen — fast gleichbedeutende Würfe. Und doch ist jedes nicht nur aus einem völlig anderen Milieu heraus, sondern auch in strenger Eigenart

behandelt, so dass jedes ein Problem für sich bildet. Allen gemeinsam ist das schärfste Auge für die Natur der Gegenstände, des Lichtes, der Luft, und doch ist auch nicht annähernd ein Vorwurf einem anderen in dieser Hinsicht ähnlich. Allen Bildern ist ferner eine innere, von Hass gegen Pose erfüllte Schlichtheit zu eigen, welche durch die tiefe Wahrhaftigkeit der Auffassung einen ernsten Menschen zu erschüttern vermag. Hier erscheint der grosse König in der ganzen Vielartigkeit seines Genies, das ihn zu einem der grössten Feldherrn aller Zeiten, zu einem der bedeutendsten Staatsmänner, zu einem der geistreichsten und aufgeklärtesten Schriftsteller seines Jahrhunderts hat werden lassen, — hier belauschen wir ihn in seinen Neigungen als Privatmann, dort sehen wir den Herrscher in bedeutenden Augenblicken, — immer in seiner einfachen Grösse, die für ihn typisch geworden ist. Die Auffassung Menzels von der Königsgestalt ist eine kongeniale: um dieses vielseitige Genie richtig zu erfassen, musste der Künstler nicht nur alle auf Friedrich bezüglichen Dokumente persönlicher und gegenständlicher Natur kennen, — er musste auch dessen ganze Zeit bis in jede Kleinigkeit hinein sicher beherrschen, — und schliesslich musste ihm etwas von jener Grösse des Blickes eigen sein, durch welche Friedrich alle seine Zeitgenossen übertraf. Einen grossen Menschen erfassen kann nur, wer selber eine grossangelegte Persönlichkeit und dabei vollkommen durchgebildet ist. Das war Menzel in hohem Grade. Er war einer der bedeutendsten Maler seiner Zeit. Er hätte aber vielleicht auch ebensogut das, was er in seine Bilder hineinlegte, in Büchern sagen können, wenn er seine Selbstzucht auf das Schreiben statt auf das Malen gerichtet hätte.



A. v. Menzel. Im Jardin des Plantes zu Paris



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Palais und Park des Prinzen Albrecht





Adolph von Menzel pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Krönung König Wilhelms I. zu Königsberg





A. v. Menzel. Im Biergarten (Aus dem Kinderalbum)

Die „Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci“ (1850) ist ein charakteristischer Wurf dafür. Von der Schönheit des Aufbaus, von der Eleganz in der Behandlung aparter, restlos zusammengestimmter Lokalfarben, von der erstaunlichen Feinheit des kühlen Lichtes an einem verschleierten Tage gibt man sich erst allmählich Rechenschaft, — so sehr bannt der erste Eindruck dieser bedeutenden Gesellschaft, in der das Talent und die persönliche hohe Kultur allein die Hoffähigkeit verlieh. Um Friedrich, der in der Kraft der besten Jahre steht, sind Voltaire, General Stille, Lord Marshall, Marschall Keith, Algarotti, Rothenburg, de la Mettrie, Marquis d'Argens in angeregter, sich auf jedem Gesicht spiegelnder Unterhaltung nach dem Essen versammelt. Jedes Bildnis ist ein Meisterstück in sich, so dass die Tafel ganz literarisch anmutet und auf Augenblicke vergessen macht, welch' einen Wurf sie in der ganz neuartige Probleme aufstellenden Malerei bedeutet, die damals wie eine Offenbarung wirken musste.

Nicht minder eine Offenbarung in der Darstellung künstlichen Lichtes im geschlossenen Raum — auch in einer Zeit geschaffen, die noch gar kein Verständnis für die Bedeutung solcher Lösung besass — ist das „Flötenkonzert“ (1852), das uns den König als Musiker in dem prächtigen Musiksaal von Sanssouci schildert. Er selbst bläst die Flöte, sein und seiner Zeit Lieblingsinstrument, für das er selbst Kompositionen verfasst hat; teils als Mitwirkende auf Geige und Spinett, teils als Zuhörer erkennt man Ph. E. Bach, Benda, Quantz, Graun, also die musikalischen Spitzen im damaligen Berlin. Das Konzert ist zu Ehren der geistreichen Mark-

gräfin Wilhelmine von Bayreuth, der Lieblingsschwester des Königs, veranstaltet, die andächtig lauschend auf dem Sofa im Hintergrunde sitzt. Hofdamen und Kavaliere gesellen sich dazu. Vielleicht noch feiner ist hier als in der „Tafelrunde" das bestrickende Kolorit und der bezaubernde Duft jener Rokokoblüte getroffen, die am Hofe des grossen Preussenkönigs aufging. In der „Tafelrunde" mit ihrem internationalen Kreis erleuchteter Köpfe, welche der König um sich zu scharen verstand, spiegelt sich der kritisch-literarische Geist der Zeit, wie ihn Friedrich liebte und selbst als Schriftsteller vertrat, — hier im „Flötenkonzert" ist alles intimer, auf Gefühlswelt gestimmt und von dem graziösen Lebensgenuss erfüllt, welcher dem Rokoko eignet. Und doch ist die Klangart im Grunde eine brandenburgisch-preussische mit dem soliden Ernst, der die Person und den Hof des Königs wie durch einen Abgrund von der zügellosen Welt des Regenten Philipp von Orléans trennt. An den Wänden von Sanssouci hingen wohl alle Hauptwerke von Watteau mit ihrem betörenden Farbenrausch und ihren Zaubern einer arbeitsscheuen Daseinslust, — aber die Menschen, die durch diese Räume wandelten, standen unter dem Druck eiserner Arbeit und Pflichterfüllung. Auch darin war der Hof des Königs, der ganz Europa bezwungen hatte, etwas Einziges. Und das ist der feine, man möchte sagen: moralische Grundton in dieser Schöpfung Menzels, die in ihrer ersten Frische wundervoll gewirkt haben muss. Sie ist leider heute durch Sprünge in der Farbe und Trübung des Firnisses um ihre beste Wirkung gekommen, die eine verständige Restauration ihr aber sicher wiedergeben würde.



A. v. Menzel. Aus der Alt-Neu-Synagoge in Prag

Das dritte der grossen Friedrichsbilder: „Der König auf Reisen" (1854) schildert den Landesvater, der bekanntlich ein ausgezeichneter Ökonomiker nicht nur in der



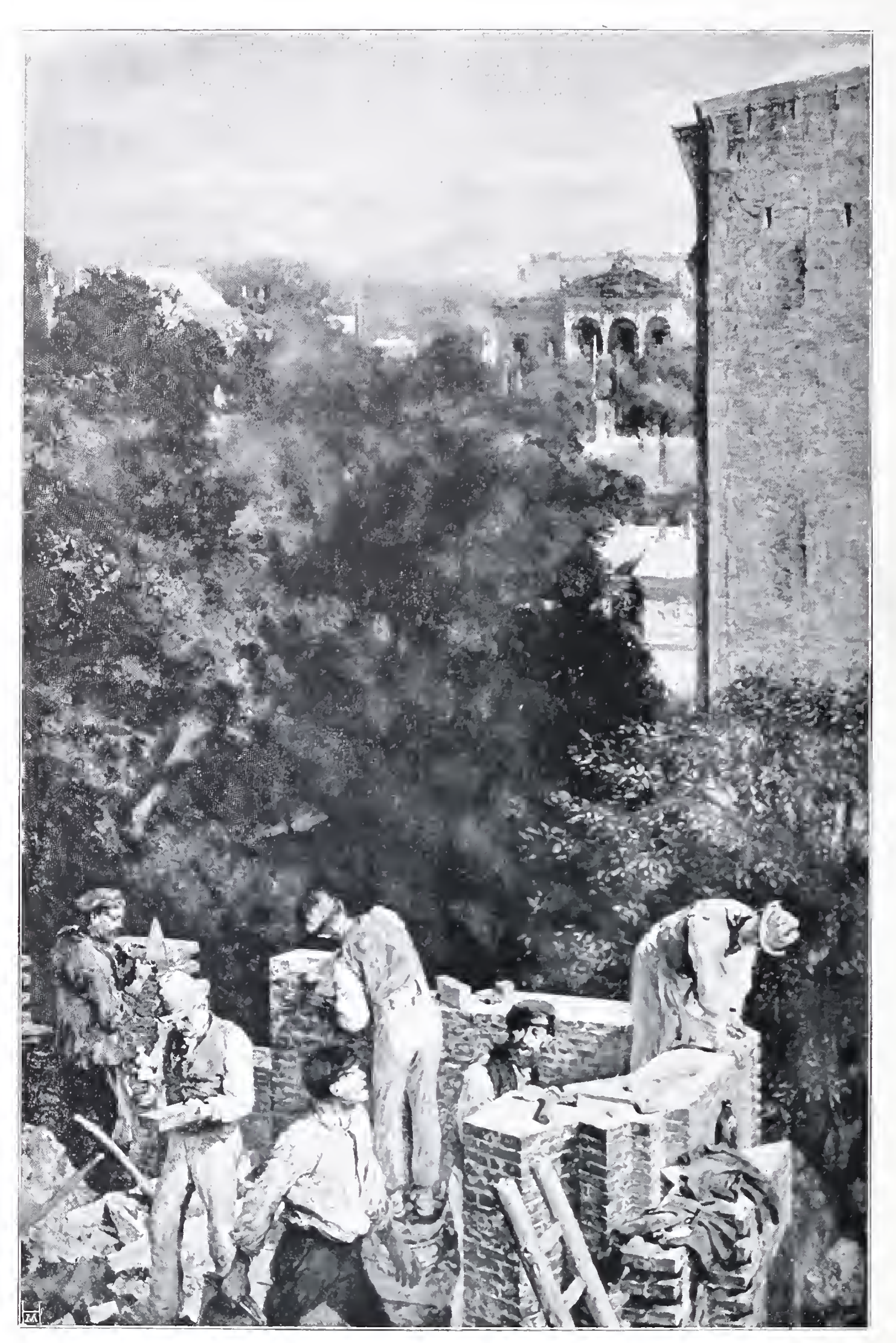
A. v. Menzel. Im Konzerthause in Berlin bei Bilse

Entwicklung der königlichen Domänen, sondern auch in der allgemeinen Landeskultur war, auf Reisen, nicht ohne einen feinen Beisatz von Humor in den verschiedenartigen Gruppen adliger wie bäuerlicher Gestalten, die den König empfangen. Der König selbst, der eben dem Wagen entstiegen ist, erscheint als Fünfziger, schlicht gekleidet, festen Schrittes, freundlich grüssend, als Hinweis auf seine Leidenschaft für den Schnupftabak eine Prise zwischen den Fingern der Linken haltend. Das Bild hat den Stil der späteren Friedrichsbilder: grosse, in vollem Licht stehende, plastisch wirkende Figuren, die stets apart gewählten Lokalfarben stark betont, die Einzelheiten genau durchgearbeitet, der vordem beliebte kräftige Gesamtton hier nur auf einen rosafarbenen Unterton heruntergestimmt, so dass das Bild wohltuend warm wirkt. Auch Menzels bedeutende Fähigkeit der Charakteristik tritt zu Tage: jede Figur ist standesgemäss und individuell durchgeführt; sie trägt ihren Lebensroman im Gesicht, — eine Eigenschaft, die man bei keinem neueren Maler so ausgesprochen findet wie bei Menzel, dem hohe Bildung, durchtrieben feine Sinne und starke Urteilskraft in dieser Hinsicht ein geradezu literarisches Gepräge im besten Sinne geben.

Darum lagen ihm auch eigentliche Repräsentationsbilder durchaus nicht, wie die „Huldigung der schlesischen Stände“ (1855) beweist; es ist dies das unbedeutendste der Friedrichsbilder. Wie in Friedrich sein ganzes Leben hindurch der bedeutende Geist das Übergewicht über den Herrscher von Gottes



A. v. Menzel. Am Schiffahrtskanal in Berlin



A. v. Menzel. Auf dem Bau

Gnaden hat, so ist auch Menzels Auffassung eine tief innerliche, schrankenlos bewundernde zwar, aber immer nach dem Genie und dem grossen Menschen im König suchende. Und das ist auch das Zeichen, unter dem das bedeutendste dieser Bilder entstand: „Friedrich der Grosse und die Seinen bei Hochkirch" (1851—56). Hochkirch ist ein unheilvoller Name in Preussens Geschichte. In jener Nacht stand für Preussen alles auf dem Spiele. Das Heer hatte nach langem Marsche ermüdet Biwak bezogen. Unzuverlässige Kundschaft, eine gewisse Sorglosigkeit hatten die üblichen Vorsichtsmassregeln ausser acht gelassen. Niemand ahnte, dass das ganze Lager umstellt, das Heer in eine Falle gegangen war. Die aus tiefstem Schlaf aufgeschreckten Preussen kämpften in höchster Not wie die Verzweifelten, — überall von dem König angefeuert, der mit seinen Adjutanten hin und herraste, in jedem Augenblick an jeder gefährdeten Stelle erscheinend. Vielleicht hat in jener Nacht sein Feldherrngenie den Gipfelpunkt erreicht. Denn wenn auch schwer geschlagen, wusste er die Seinen doch gesammelt und kampffähig in Sicherheit zu bringen. — Nur einen winzigen Ausschnitt von diesem Drama gibt uns das Bild. Man sieht in der Dunkelheit den König auf seinem Schimmel mit einem einzigen Adjutanten den Weg an einem gedeckten Bergabhang entlang auf den Beschauer zugaloppieren und die Soldaten anfeuern, die unter dem Kommando ihrer Offiziere Salven in die Nacht hinein geben. Das ist in dem wenigen, was das Nachtdunkel, von dem Gewehrfeuer nur wenig erhellt, in geringen, verwischten Zügen zu geben gestattet, grossartig dargestellt.



A. v. Menzel. Im Klostergarten

Menzel hat Jahre hindurch Studien bei jeder nächtlichen Feuersbrunst, die im alten Berlin vorfiel, gemacht, um dieses nächtliche Drama so echt als möglich darzustellen. Das Bild soll auch in der Farbe von einer genialen Mache sein. Da es im Arbeitszimmer des Kaisers im Neuen Palais zu Potsdam hängt, ist es der Öffentlichkeit und damit der Nachprüfung nicht zugänglich.

Von einer stark innerlichen Auffassung ist auch die „Begegnung zwischen Friedrich dem Grossen und Joseph II. in Neisse“ (1857) erfüllt. Das Schwergewicht ruht auf den beiden Hauptpersonen, deren jüngere freudestrahlend in die Arme des glühend verehrten Älteren sinkt, während dieser mit gleicher Freude den jungen, vielverheissenden Kaiser empfängt. Gut durchgeführt, beide ausgezeichnet charakterisiert, — mehr im Hintergrund die berühmten Generale, die sich vordem im Felde gegenüber gestanden haben.

Dem Jahre 1859 gehören dann noch zwei sehr bedeutende Entwürfe an: „Bon soir, Messieurs“, — nur bis zur Untermalung in sehr weichen, dämmerigen Farben gediehen, schildert der eine jene Begebenheit, in der der König durch Zufall in das noch vom Feinde besetzte

Schloss zu Lissa geriet und lediglich durch seine Geistesgegenwart der Gefangenschaft entrann, — sowie die über eine malerische Anlage und teilweise Untermalung nicht hinausgekommene „Anrede an die Generale vor der Schlacht bei Leuthen." Neben dem Hochkirch-Bild ist dieser Entwurf wohl der grösstgedachte unter den Geschichtswerken Menzels. Es ist zu bedauern, dass er ebensowenig wie der vorherige ausgeführt wurde.

In einem kleinen Rheinsberger-Zyklus, der die dortigen Jugendtage des Königs behandelt, klingt 1860—62 das Friedrichs-Thema des Künstlers gleichwie in feinen Stimmungsgedichten lyrisch aus. Die „Kahnfahrt" zeigt den lesenden Kronprinzen im Galaboot auf dem Rheinsberger See, — der „Besuch bei Pesne" schildert uns, wie der junge Prinz den bei einer Deckenmalerei beschäftigten französischen Meister auf seinen Gerüsten besucht, — der „Hofball" und der „Vorsaal" mit Lakaien geben Milieu und Kulisse des Rheinsberger Idylls ohne den Kronprinzen, — alles in Gouache, farbenfroh, licht, eine fröhliche Kunst.

Und hiermit ist bei Menzel — ein paar kleine Nachklänge ausgenommen — das Hohelied vom grossen König merkwürdigerweise mit einem Male verhallt. Von 1839 bis 1862, volle 23 Jahre hindurch, war er nicht müde geworden, dieses Leitmotiv immer neu, immer vollkommener, immer grossartiger, stets erschöpfend, stets blendend durch den Esprit abzuwandeln. Plötzlich versagt die Tonart, — er schlägt eine neue, kunsthistorisch noch bedeutsamere an.

Friedrich II. von Preussen ist eine der grössten Gestalten aller Zeiten, die gleich Alexander dem Grossen, gleich Cäsar und dem ersten Napoleon die Karte von Europa verändert und der Entwickelung aus der Tiefe her ganz neue Bahnen gewiesen hätte, wenn nicht der enge preussische Rahmen und ein streng moralisches Gewissen seine Ausdehnungskraft in einer — ganz aufrichtig gesprochen! — sehr bedauerlichen Weise eingeschränkt hätten. Alexander war ein phantastischer Wüstling, Cäsar ein Intriguant, Napoleon bei aller Grösse doch ein gewalttätiger Kondottiere. An Vielseitigkeit des Genies, an persönlicher hoher Kultur überragt Friedrich sie alle, — wie er, der geborene Despot, auch etwas Einziges in der Strenge und Kraft des Gewissens ist. Je grösser die Distanz der Zeit sein wird, umsomehr wird das erkannt und gewürdigt werden, so lange nach Carlyle oder Emerson (irre ich nicht!) der „Heroen-Kultus der Menschheit bester Teil sein wird." Dieses Durchdringen und Bekennen geht immer, wenn auch langsam vor sich, wie eben die Zeit gerade kongeniale Persönlichkeiten hervorbringt, die dieser schweren Aufgabe des Erkennens und Formulierens gewachsen sind. Vor dem Kammerdiener gibt es bekanntlich keinen Helden, weil der Kammerdiener auch den Grössten immer nur von seinem Hundeseelen-Standpunkt aus betrachten und beklatschen wird. Menzel war kraft einer grossen geistigen Gabe und kraft einer sehr bedeutenden malerischen Fähigkeit diejenige kongeniale Persönlichkeit, welche Friedrich begriffen, sein Wesen und seine Zeit durchdrungen und diese Erkenntnis vollendet formuliert hat. Unsere Zeit betrachtet Friedrich in erster Linie durch Menzels Brille. Menzels Abbild vom König lebt allein in der grossen Menge und die Menge kennt Menzel auch fast nur als Maler seines „alten Fritzen". Diese weite Volkstümlichkeit hat











A. v. Menzel.
Entwürfe für das Tafelgeschirr des preussischen Kronprinzenpaares

ihren tiefsten Grund aber schliesslich darin, dass Menzel den Leuten an der Spree seinen König-Helden immer unter dem Sehwinkel des Berlinisch-Preussischen gezeigt, dessen typischer Vertreter der König in seiner geistigen Schärfe, seinem Witz und seinem Sarkasmus, in seiner Tatkraft und seiner zähen Verfolgung des Ziels, — kurzum in tausend kleinen Zügen seines beweglichen Naturells war. Hier kommt auch jener berlinische Zug zum Wissen bei Menzel in der sicheren Beherrschung jeder „historischen" Einzelheit zur Geltung, die Böcklin später einmal das halb bewundernde, halb herabsetzende — er war ein Süddeutscher! — Wort auf Menzel prägen liess: „das ist ein Gelehrter unter den Malern —!"

In dem Friedrichs-Thema erschöpft sich nahezu Menzels Interesse für geschichtliche Darstellungen. Nur ein paar Gelegenheitssachen, die fast ausschliesslich gegebene Aufträge sind, fallen heraus: so 1847 der Karton vom „Einzug der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnchen Heinrich in Marburg", — 1858 „Begegnung Blüchers und Wellingtons bei Belle-Alliance", allegorische Lünette für das kronprinzliche Palais in Berlin, — das Festalbum: „Der Zauber der weissen Rose", zum Andenken an ein vielbesungenes Turnier zu Ehren der in Berlin anwesenden Kaiserin von Russland, usw. Es sind aber



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

doch insgesamt nur Gelegenheitssachen, die lediglich durch virtuose Mache über die zeitgenössischen Schöpfungen auf diesem Gebiete hervorragen. Diesem glücklichen Künstlermenschen war ja vorbehalten, bahnbrechend noch nach einer anderen Richtung, derjenigen der reinen Wirklichkeitsdarstellung, zu werden.

Ein ganz besonderes Blatt in Menzels Historienmaler-Lebenslauf bilden schliesslich die „Ehren-Urkunden", von denen er kaum ein Dutzend geschaffen hat. Trotzdem ragen auch diese durch eine ganz eigenartige Meisterschaft hervor, und man darf sagen, dass alles, was seit einem Menschenalter auf diesem Gebiet für grosse öffentliche Ehrungen geschaffen wird, auf ihn zurückgeht. Er gibt den Massstab für die Meisterschaft darin; er hat den Stil dafür der Neuzeit erst geschenkt. Lag seiner besonderen Natur doch diese Stoffwelt sonderlich bequem. Sein feiner, literarischer, grübelnder, tiftelnder Geist mit der glücklichen Erfassung des Schlagenden, Sprühenden an jedem Ding, sein lächelnder Sarkasmus, eine merkwürdige Koboldhaftigkeit seines versteckten Literatenwesens konnten sich hier ebenso lustig und stillvergnügt ausleben wie seine bald rokoko-gaukelnde, bald sinnreich bastelnde, im kleinen und kleinsten sich niemals genugtuende Malerhand. Es ist unglaublich geradezu, was er in diese farben- und linienreichen Blätter geistig und malerisch hineingetiftelt hat. Er gleicht hier einem jener nicht seltenen Leute, die ausserhalb ihres ehrsamen Berufs mit allesvergessender Liebe irgend ein Privat-Metier daheim betreiben, dem sie jede freie Stunde opfern und in dessen Ausübung sie den grössten Ernst entfalten, was bei ihrem eigentlichen Nährberufe nicht immer der Fall ist; der eine sammelt Käfer, Marken —, der



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)



Adolph von Menzel pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofball-Szene





Adolph von Menzel pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München

Wochentag zu Paris



andere beglückt mit Zierschnitzereien Verwandte und Bekannte bis ins dritte und vierte Glied —, der dritte ist ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn, — der vierte übt die dem Leben gegenüber nötige Geduld am Angeln —, der fünfte auteit. Sieht man Menzels kleine Reihe von Ehren-Urkunden durch, so weht es uns anmutend wie ein richtiges Seelen-Metier obiger Art daraus an, denn die überschüssige Kraft aller seiner Sinne, eine feinere, sonst nicht immer bei ihm sichtbare Herzwärme und die graziöseste Handgelenkigkeit treten uns bestrickend daraus entgegen. Das Meiste und Beste davon ist im Rokokostil geschaffen, die Mehrzahl stellt Glückwunschadressen des Berliner Magistrats an Kaiser Wilhelm I., Kronprinz Friedrich Wilhelm, Ehrenbürgerbriefe für Bismarck und Moltke dar. Die Technik ist durchweg Wasserfarben-Malerei, die Menzel zu grosser Kraft der Farbenwirkung zu steigern verstand. Naturgemäss herrscht in dem Gebiet die Allegorik vor, in der er ja schon in seinen Griffelwerken der Jugendtage Meister war. Nicht ein banaler Vorwurf, nicht eine landläufige Abwandlung stört uns, — frische, neuartige Sinnfälligkeit erfüllt jede Gruppe und Figur, und so unendlich reich an kleinen Einfällen, Beziehungen, Scherz und Laune ist in den Überschriften jeder grössere Buchstabe, dass man diese Blätter eigentlich nie ausstudiert, so oft man sie wiedersieht. Es gehört liebevolles Versenken und sehr reiches Wissen dazu, um sich nur die Hauptsachen richtig auszudeuten; man kommt durch mehrere dieser Blätter nie hindurch. Menzels Kunst einer andeutenden, hinhauchenden, verwischenden Darstellung, die — cum grano salis verstanden — seine reifsten Griffelwerke erfüllt und so sehr anziehend macht, ist hier in die Palette übertragen. Und doch bildet diese erstaunlich vollkommene Reihe von Blättern nur eine Episode im Menzelwerk, die seine grosse historische Kunst



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

lediglich ergänzt. Wir wenden uns von ihr jetzt der anderen Hauptseite seines Schaffens zu.

* *

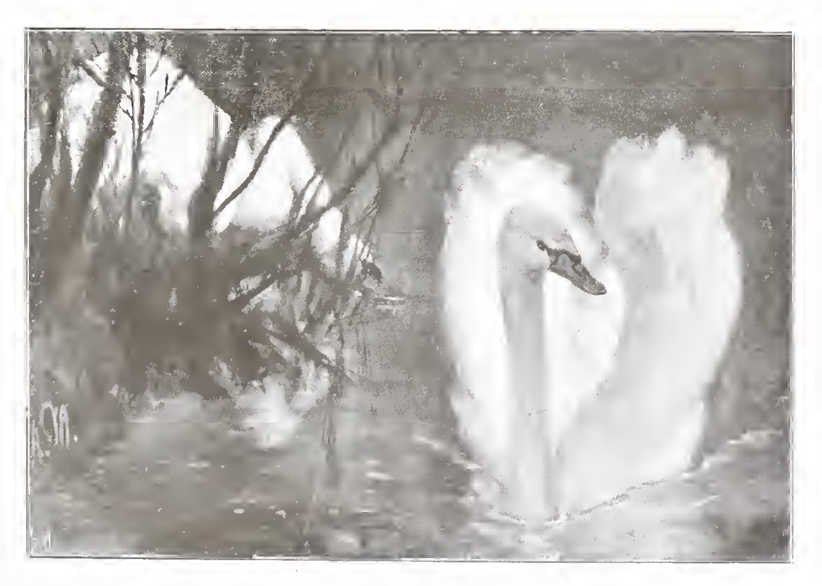
*



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

Im Jahre 1848 erging vom Kasseler Kunstverein auf Betreiben von Menzels früher in Berlin ansässigem Freunde Arnold der Auftrag, seine kleine Skizze von der Begegnung Gustav Adolphs mit seiner Gemahlin in Hanau als Bild auszuführen. Menzel lehnte mit den Worten ab: „Die Forderung der Gegenwart tritt an jeden Deutschen jetzt heran". Der Ausspruch kennzeichnet den Mann, obgleich er bald nachdem seine grossen Friedrichsbilder schuf. Sie bilden ja nur eine Episode in seinem grossen Werke vom Kultus der Wirklichkeit und gehören ihm malerisch schliesslich ebenso gut an, obgleich das Thema ein geschichtliches ist.

Schon im Jahre 1846, als noch keiner der französischen Naturapostel etwas von Bedeutung geschaffen hatte, entstand in einer Werkstatt der Anhaltstrasse zu Berlin, in der Menzel damals wohnte, ein ganz seltsames Manifest: „Blick in den Park des Prinz Albrechts-Palais". Der Standpunkt vom Atelierfenster aus genommen, die Bäume auf den Rabatten, die im Rasen liegenden Arbeiter, das im Sonnenschein dahinter ruhende Palais, die halb im Schatten liegenden Wege, — alles in der Verkürzung, in der lasierten Tongebung mit den schwärzlichen Schatten, den höchst lebendigen Mauer- und Himmelsflächen eine ganz aparte, merkwürdige, den Beschauer von damals in dem gewohnten Behagen am Wahren, Guten und Schönen sehr störende, fabelhaft gekonnte Sache, und dabei so intim, so malerisch-naturandächtig, als gingen alle guten Geister des Waldes von Fontainebleau sichtbar und hörbar darin um. Wer war damals in Europa im stande, ein solches Bild zu malen und die Natur so unmittelbar und ohne korrigierende Brille aufzunehmen? — 1847 entstand in dem „Kreuzberg bei Berlin" mit seiner zu jener Zeit noch wildromantischen Umgebung von Bauerngehöften, Wiesen, Büschen usw. ein nicht minder gross gesehenes, aber noch wärmer empfundenes Stück Natur von köstlicher Ursprünglichkeit und einer wundersamen Liebe



A. v. Menzel. Studie (Aus dem Kinderalbum)

in den lasierten, in feinen, verwischten Partikelchen arbeitenden Farben. — Und 1848 schuf Menzel unter dem Eindrucke der Märzereignisse ein kleines Bild „Aufbahrung der Märzgefallenen 1848“ auf dem Gensdarmenmarkt zu Berlin, das unfertig seitdem im Atelier des Künstlers hing, aber auch als Torso stark wirkte, — ist es doch eitel Auge in der ausgezeichneten Behandlung von Luft und Licht und dem bewegten Vorgang. Diese drei Werke sind ein Wirklichkeitsmanifest Menzels geworden, mit dem er seine Malerlaufbahn als ein kühner Neuerer in der deutschen Kunst einleitete. Als er 1855 zum ersten Male nach Paris kam, fand er dort nichts, was ihm neu war.



A. v. Menzel. Altarausschmückung

Nach dieser Eröffnungsfanfare lässt Menzel aber die reine Wirklichkeit für lange Zeit ausser acht. Fast zwanzig Jahre sollten vergehen, ehe er auf sein erstes Malerbekenntnis wieder zurückgriff. Er liess die Friedrichsbilder und einen Teil der Bilder vom Hofleben unter Kaiser Wilhelm I. entstehen. Jedes einzelne ist von der neuen malerischen Naturanschauung durchdrungen und mehr als eines eine unerhörte Neuerung darin; aber er bleibt jahrzehntelang beim Kompromiss mit dem geschichtlichen Vorwurf.

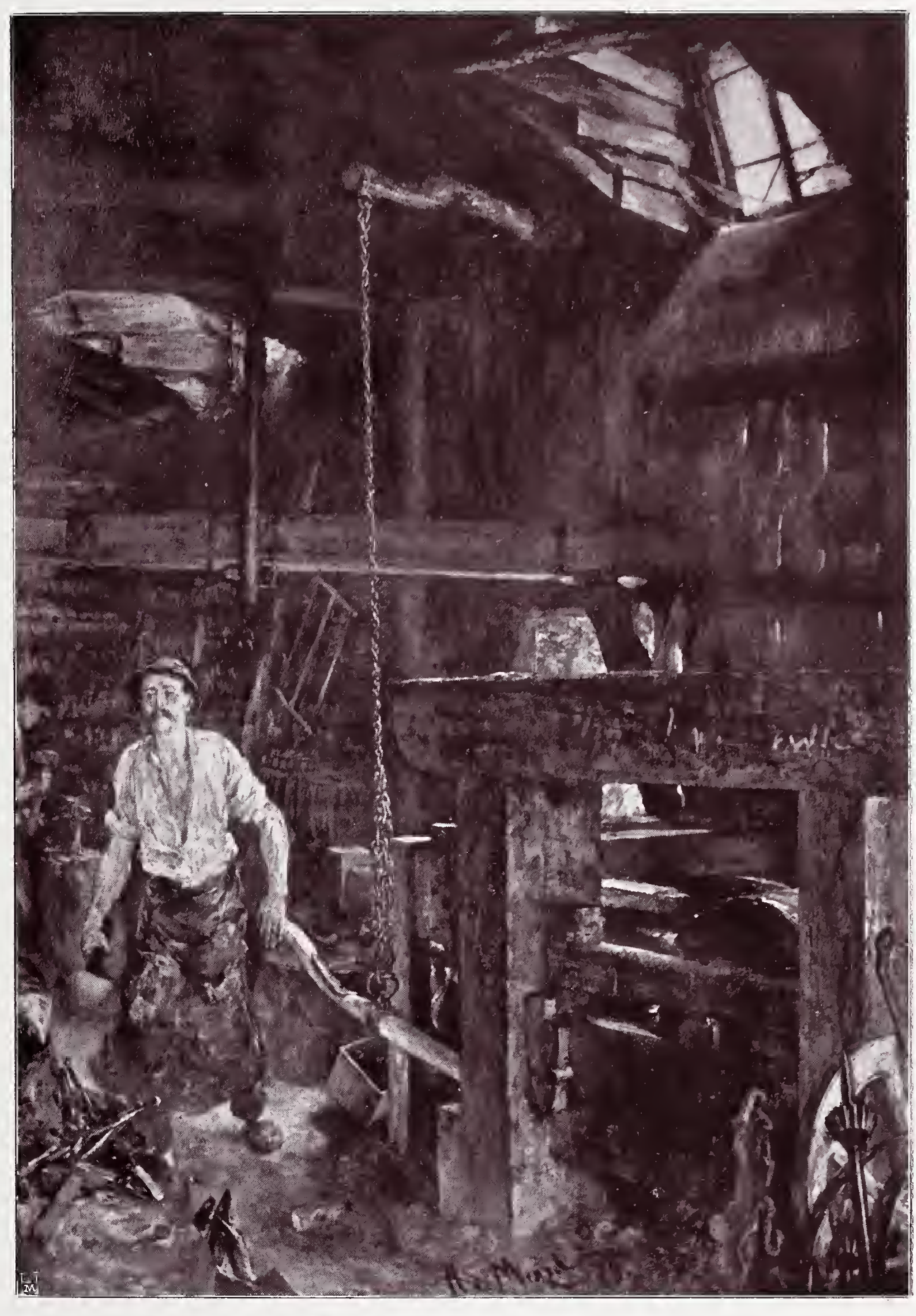
Die Ursache, dass Menzel im Jahre 1862 das Friedrichs-Thema abschnitt, war ein Staatsauftrag. Einige Tage vor der Krönung König Wilhelms in Königsberg 1861 wurde Menzel aufgefordert, diese Staatsaktion in einem grossen Bilde festzuhalten. Er eilt mit seinem Schüler Fritz Werner nach Königsberg, skizziert die Krönung mit dessen Hilfe von der Herrenhaus-Tribüne aus und schuf danach von 1862 bis 1865 das bekannte „Krönungsbild“ in einem der Säle des Berliner Schlosses. 132 Hauptteilnehmer sind hierbei nach der Natur in das Bild hineingemalt, — was ungeheure Schwierigkeiten machte, da die Mehrzahl nicht in Berlin lebte. Der greise König selbst scheute die Mühe nicht, dem Künstler noch einmal auf kurze Zeit Modell in dem schwer anzulegenden Krönungsornat zu stehen. Menzel erzählte mir später einmal, es habe ihm in jenen wenigen Minuten in den Schläfen fast bis zum Umfallen gesaust, dass er das Aufheben des Schwerts durch den König auch richtig erfasse. Menzel ist keine Rubensnatur gewesen; ein solcher Gegenstand lag ihm nicht; aber die Energie des Naturstudiums hat eine

Frische in das technisch natürlich vollendete Werk gebracht, dass es zu den besten Schöpfungen dieser Art zählt. Unzufrieden damit waren eigentlich nur die Hofdamen. Etliche derselben, die schon über das Schwabenalter hinausgediehen waren, fanden sich nicht schön genug. Ein paar diskrete Wünsche werden geäussert, aber Menzel stellt sich harthörig. Da muss der nachmalige,



A. v. Menzel. Hofidyll

ebenso sehr als galant wie als grob bekannte Feldmarschall Papa Wrangel, Berlins populärster General, heran. Er begibt sich also siegesbewusst, dass er die Sache schon machen werde, in den Garde du Corps-Saal, lobt erst das Bild mächtig und bringt dann diplomatisch sein Gewerbe an. Menzel hört nicht, — er hörte nie, wenn er nicht wollte. Wrangel wird deutlich. Plötzlich springt der kleine Maler auf, zeigt mit der Hand zur Tür und schreit: „Hinaus!“ Papa Wrangel aber — kneift. In der Tür kommt ihm jedoch die ungeheure Lächerlichkeit des Vorgangs zum Bewusstsein: er dreht sich nochmals um, quittiert wütend mit der Verbalinjurie: „Sie olle jiftige Kröte!“ und wirft die Türe zu.

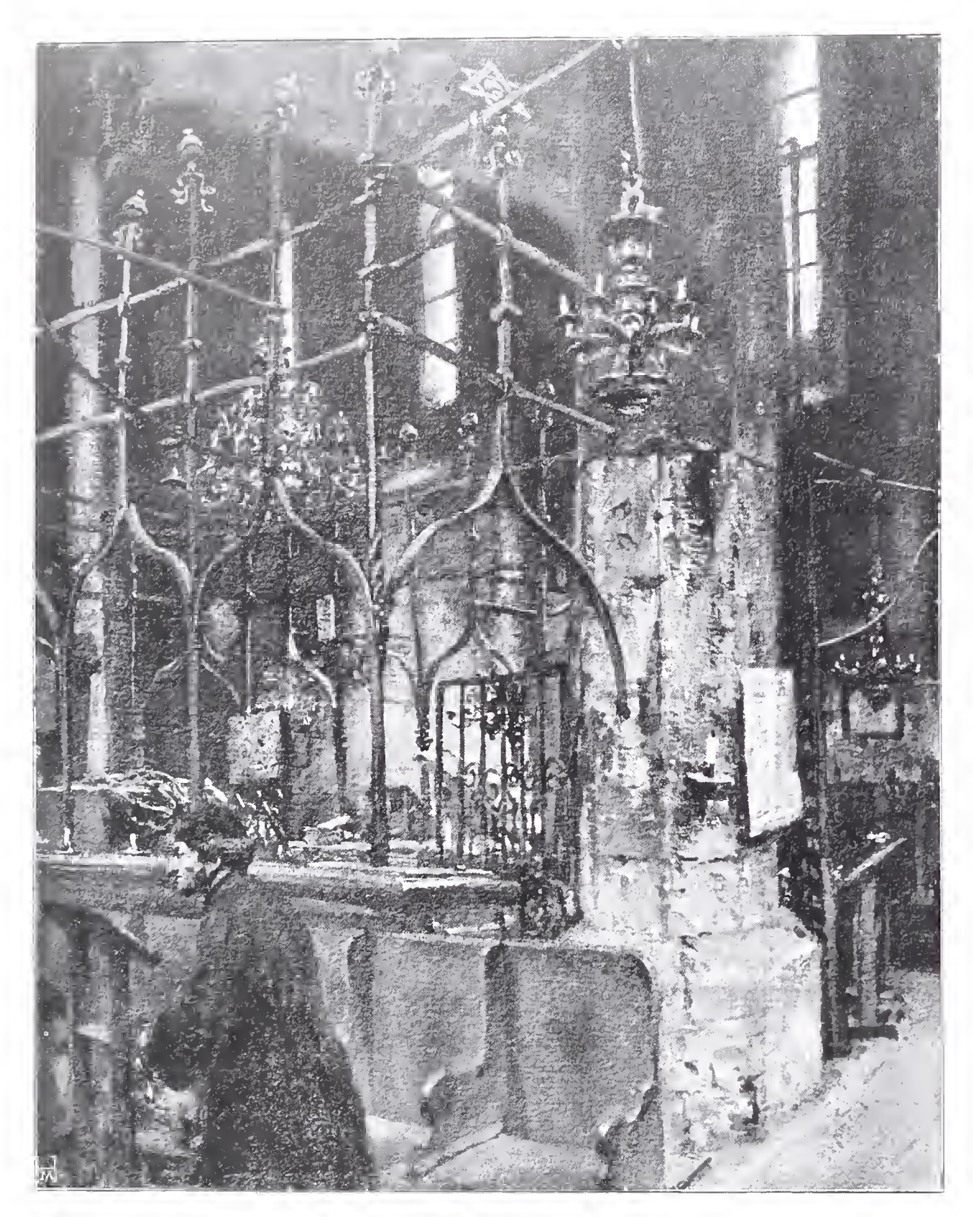


A. v. Menzel. Dorfschmiede bei Hof-Gastein

Mit diesem Bilde hatte Menzel seinen eigentlichen durchschlagenden Erfolg. Er erhielt den Orden pour le mérite und wurde fortab zu den Hoffesten hinzugezogen, was ihn zu einer Reihe von wundervollen Bildern anregte. Auch kam Geld in seinen Beutel, so dass er 1867 und 1868 auf je vier Wochen nach Paris gehen und sich dort umsehen konnte. Das zweite Mal kam er dabei auch nach dem inzwischen in Blüte gekommenen Barbizon, um seinen dort weilenden Schüler Fritz Werner zu besuchen. Sein in Paris gerade ausgestelltes Krönungsbild hatte Aufsehen gemacht. Die ganze Künstlerkolonie wurde eiligst zusammengetrommelt, ein grosses Gelage veranstaltet, wobei Menzel die Gesellschaft reichlich mit Sekt traktierte. Nach einem kaum zweistündigen Schlaf in dieser wüsten Nacht musste Menzel wieder auf, um nach Paris zurückzukehren. Der gleich ihm fürchterlich verjammerte Fritz Werner brachte ihn zu der Stelle, die der Omnibus zur nächsten Bahnstation Melun passieren musste. Es war kalt, — die Sonne gerade aufgegangen. Menzel zog eines seiner bekannten kleinen Skizzenbücher aus der Tasche und begann in der grössten Gemütsruhe den Karabinerhaken an einem neben ihrem Standort befindlichen Ziehbrunnen abzuzeichnen. Fritz

Werner war sprachlos über das Tun des Meisters unter diesen Umständen. Plötzlich schnarrte ihn der an: „Was tust du hier unter diesen Kretins?“ — Das war Menzel, und das war seine künstlerische Meinung von dem Nachwuchs von Barbizon!

Die „Ballgesellschaft“ (1867), — vom gleichen Jahre der in seinem bunten, an Charaktergestalten, Sonne, Farben, Leben überreiche „Sonntag im Tuileriengarten“, — der verwandte „Wochentag in Paris“ (1869) mit seinem Einblick in das Gewoge des Boulevard-Getümmels entstehen jetzt unter anderen Bildern als Zeugnisse dafür, wie anregend Paris auf Menzel gewirkt hat. Die wundersame Lebendigkeit seiner immer sicheren, interessanten, eigenartigen Linienführung, der entzückende Schmelz seiner in tausend Partikelchen vibrierenden Farbe wirken zusammen und haben nur einen Nebenbuhler — Meissonier — gefunden. Er übertrifft ihn aber weitaus durch die Auffassungskraft für das Individuelle, die durchaus literarisch ist. Er zeigt nie Durchschnittsmenschen oder Nichtssagenheit. Immer haben seine Gestalten Fleisch und Blut, seine Häuser, Gassen, Strassen, Orte einen bestimmten genius loci, — und immer zwingen sie, nach dem Roman dieser Personen und Dinge zu forschen. Stets ist die Wirklichkeitstreue weit über das hinausgetrieben, was man damals — und heute noch! — kannte und konnte. Und doch ist jede Wirklichkeit wundersam geläutert durch eine graziöse Hand, deren Druck weich, leicht, vielsagend gefällig in der betörenden Formenwelt des Rokoko geworden ist. Es ist ganz merkwürdig: alle diese Dinge sind im Grunde so deutsch, will sagen so berlinisch-preussisch als nur möglich, — alle Dinge sind so naturecht, wie nie zuvor gesehen ward, — — und doch hat Menzel sein ganzes Leben hindurch nicht aufgehört, in seiner Mache der graziöseste Rokokomensch zu sein. Nur das „Eisenwalzwerk“ macht eine Ausnahme davon, — und das auch nur mit einem gewissen Vorbehalt.



A. v. Menzel. Kirchen-Inneres

Von diesem Geist ist auch jene köstliche Darstellung der „Abreise Kaiser Wilhelms I. zur Armee 1870“ (1871) erfüllt, in der man das Königspaar durch die mit Fahnen reich geschmückte Strasse „Unter den Linden“ fahren sieht, während eine vielgestaltige Menge auf dem Bürgersteig den Herrscher begrüsst. Was sind das für prächtige, in jedem Zuge interessante, markige Gestalten, — wie reizend ist das Zufällige, Augenblickliche, das Verhältnis jedes Einzelnen nach Stand und Empfindung zum Vorgang geschildert, — wie fein die Schilderung durch Episoden belebt! Dazu die erstaunliche Durchführung der Hausfassaden zur Rechten und die Ruhe in den Baumwipfeln zur Linken. Dem Gegenstand nach eigentlich ein Feuilleton über eine Episode aus grosser Zeit, ist es als Schöpfung in Wirklichkeit ein Werk, in dem Nerv und Herzschlag eines ganzen Volkes in grosser Stunde lebt. Menzel dachte als malerischer Darsteller seine Bilder eigentlich immer klein trotz oft grosser Flächen. Aber als schöpferisch über seiner Palette durch Urteilskraft, Blicktiefe, Anschauung, Phantasie thronender Geist eröffnete er in solchen Werken, und oft auch im kleinsten Blatte, immer die grössten Fernsichten in Volk und Zeit.



A. v. Menzel. Sämtlich nicht bei der Sache
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

Solch' ein packender Griff ist auch das Bild „Cercle“ (1879), eines der wenigen Bilder dieser Reihe, in denen der greise Kaiser selbst erscheint. Mit freundlichem, augenscheinlich einen Scherz begleitendem Lächeln steht er mitten in der von Respekt und gespanntem Interesse erfüllten Ballgruppe und spricht mit einer Dame, von der wir nur den Rücken sehen. Ein kleiner Ausschnitt nur, und doch lebt eine reiche Fülle von Beobachtung der menschlichen Natur, von Persönlichkeitsempfindung, von so virtuosem Malenkönnen darin, dass der Eindruck davon unverwischbar ist.

Die Krone aller dieser Bilder aus dem preussischen Hofleben ist indessen das „Ballsouper“ von 1878, — wohl das schönste Bild, das je in Berlin gemalt worden ist, und würdig, in einer Galerie der Öffentlichkeit erhalten zu werden. In einen der Barocknebensäle des Berliner Schlosses blickt man hinein: die Kerzen schimmern, tausendfach in der Stuckvergoldung und in Spiegeln

sich brechend, eine in Gala befindliche Menge flutet durch den Mittelgang aus dem Hauptsaal herein, rechts vorn hat, von Kavalieren bedient und unterhalten, eine Gruppe älterer und jüngerer Damen Platz genommen, links stehen Herren im Gespräch und bei dem schwierigen Werk, trotz Helm, Teller, Sektglas mit der Gabel einige Bissen zu erlangen. Mit einer ganz unbeschreib-



A. v. Menzel. Aus Hof-Gastein

lichen Virtuosität ist dieses funkelnde Leben aus Licht, wundervoll verarbeiteten Reflexen und Figuren herausgebracht. Man meint, ein Menschenalter müsse dazu gehören, um jedes Lichtpartikelchen, jeden Ordensstern und jedes Brillantdiadem so getreu wiederzugeben. Und doch tritt das Virtuose überall zurück hinter der grossen und packenden Kunst, jede Menschenbewegung in angeborener Natürlichkeit, in frappanter Augenblicklichkeit und doch wieder nur als Teil eines ganzen, betörenden, packenden Gesamteindruckes darzustellen. Keine schematische Figur, — jede erschöpfend charakterisiert in ihrem Grundwesen, — jede überzeugend ähnlich in ihrem augenblicklichen Gehaben. Jeder trägt seinen Roman im Gesicht mit sich herum; man sieht es dem süd-

Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Cercle am Hofe Kaiser Wilhelms I.

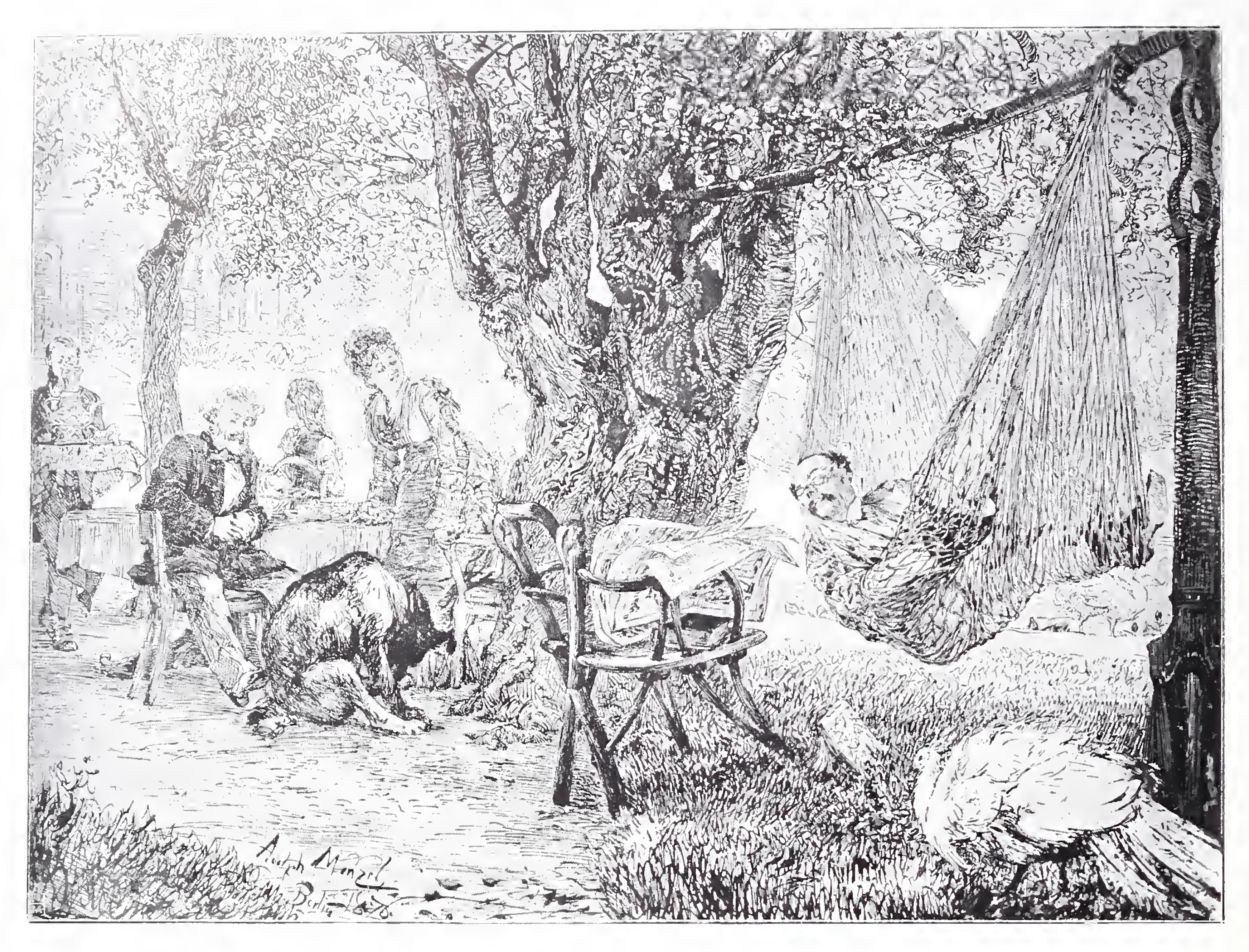


europäischen Attaché dort an, dass er mit dem weichen Tonfall der lateinischen Rasse seiner Nachbarin eben von den schönen Tagen in Baden-Baden erzählt usw. — Ganz besonders interessant ist Menzels Frauendarstellung, für welche dies Bild typisch ist. Er ist nie ein Schönheitenverehrer gewesen, — man möchte sogar sagen, dass er schönen Frauen geflissentlich aus dem Wege gegangen ist. Den kleinen unansehnlichen Gnomen mochten die Damen nicht. Für sein Genie



A. v. Menzel. Chinesinnen mit Fasanen (Aus dem Kinderalbum)

und seine Geisteskraft hatten sie, — eine echte Fraueneigenschaft! — kein Verständnis. Er rächte sich, indem er auch die liebreizendste Mädchengestalt vom Standpunkte des unbarmherzigen Charakteristikers aus ansah. Aber gerade deshalb ist er eigentlich der beste Darsteller der grossen Dame von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Weil er nicht schmeichelt, ist er der vollkommene Bildniskünstler, der nach dem Wesen gründet und sicher alle jene Imponderabilien erlauscht und beherrscht, welche die Weltdame auf den ersten Blick von der Dame aus bürgerlichen Kreisen scheidet. In dieser Darstellung der Berliner hohen Gesellschaft an sich, wie der Hofgesellschaft im besonderen, — in der realistischen Vollendung ohne gleichen und dem grossen warmen Maler-Schwung trotzdem scheint mir dieses Bild Menzels Meisterstück zu sein;



A. v. Menzel. Siesta

an wallendem Herzblut wenigstens wird es von der „Piazza d'Erbe" trotz der glänzenden Virtuosität nicht erreicht.

Vom „Krönungsbild" bis zum „Ballsouper" reicht jene besondere Reihe von Bildern, die neben kleineren das Hofleben Kaiser Wilhelms I. zum Gegenstand haben. — Wir müssen jetzt einige Jahre zurückgreifen, um jenes vielgenannte, einst hart geschmähte, längst aber bewunderte Werk zu betrachten, das unmittelbar auf den „Park des Prinz Albrechts-Palais" von 1846, den „Tempelhofer Berg" von 1847, die „Aufbahrung der Märzgefallenen" von 1848 aufgebaut ist und ohne diese Vorgängerschaft nach dem Grundgesetz organischer Entwicklung der Künstlerideen unbegreiflich wäre. Es ist dies das „Eisenwalzwerk" von 1874/75. Dieser Vorläufer der europäischen Wirklichkeitsapostel, der sich zu einem Schöngeist unter Seinesgleichen ausgewachsen hatte, besinnt sich plötzlich auf seine erste Malerliebe zur ungeschminkten Natur und gestaltet mit genialem Griff ein Stück rauschender Gegenwart, — auch hier der Mann des unbeirrten Scharfblicks; denn was konnte typischer für die 70er Jahre mit der Vorbereitung des ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwungs der Gegenwart sein als ein Hüttenwerk! Menzel schildert uns ein Eisenwalzwerk zu Laurahütte in Oberschlesien in grossem Umfang. Mitten hinein in die

A. v. Menzel. Die Kontribution

Hüttenanlage blicken wir mit ihrer verwirrenden Menge von Gestängen, Krähnen, Rädern; alles von Rauch und Dampf umhüllt; nervige Arbeiter vom Schlage der Landwehr von 1870 sehen wir hantieren und einen mächtigen glühenden Eisenblock in die Walzstrecke vom Wagen aus schieben. Weitere Blöcke werden auf Karren herangefahren. Hier halten Arbeiter Mittagsrast in einem Winkel, — dort säubern sich andere, deren Schicht zu Ende ist. Mit erstaunlicher Vollkommenheit sind hier Dinge, wie das Rotglühen des Eisens, der Dampf, das gebrochene Licht geschildert, die man vordem für unmalbar hielt und deshalb mied, — und leibhaftig in dem bei aller Hast sicheren Tun erscheinen diese „modernen Cyklopen" als interessante Menschen, von denen man mehr hören möchte. In seinen warmen, gebrochenen, dämmerigen Farben, die eines feinen Geschmackes selbst hier nicht entbehren, — malerisch ein fesselndes Problem, — ist das Bild im Gegenstand und der Charakteristik ein Werk von grossartiger Kühnheit, das wie ein Denkstein in der modernen Kunst ragt. War es doch die Geburtsfanfare für den modernen Naturalismus und ist doch bis zu Meunier keiner darüber hinausgekommen, geschweige denn, dass er es erreicht hätte. — Als Menzel dieses Bild vollendet hatte, feierte er seinen 60. Geburtstag.



A. v. Menzel. Handzeichnung

Die „Prozession in Hofgastein" (1880), eine bunte, etwas glasige, aber trefflich charakterisierte Schilderung eines kirchlichen Aufzugs in Gastein mit dem üblichen Anhang einer schaulustigen Menge von Badegästen ist ein virtuoses Bild. Aber es zeigt ein Versagen beim alternden Künstler, das sonst in dieser Zeit bei ihm noch nicht bemerkbar war.

Menzels letztes grosses Meisterwerk, das sein glänzendes Können noch einmal auf der Höhe, die Schärfe des Auges fast noch gesteigert offenbart, wenn es auch einen kühleren Pulsschlag beim fast 70jährigen Künstler verrät, ist die „Piazza d'Erbe zu Verona" (1883/84) — jener malerische Mittelpunkt der alten Theoderichstadt an der Etsch, der ebenso wegen seiner alten Paläste, Denkmäler, gut zusammengehenden Hausfassaden als wegen seines täglichen Markttreibens den Italienfahrern bekannt ist.



Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ballsouper





Stadtverordneten Versammlung

Preussischen

Fuersten Otto Eduard Leopold ... Bismarck

welches

nachdem Er in ernster Vorbereitung für den öffentlichen Dienst in treuer und einsichtsvoller Führung desselben die Kräfte und Lebensbedingungen des Preußischen Staates mit seltener Klarheit erkannt hatte, – von seinem Könige an die Spitze der Regierung und zur Leitung der auswärtigen Angelegenheiten berufen – erfüllt von glühendem Patriotismus, geleitet von sicherem Verständniß der Geschichte, getragen von der schöpferischen Kraft Seines Genius, der preußischen Politik die höchsten Ziele stellte, mit Weisheit die Wege zur Erreichung derselben vorbereitete, die eröffneten Bahnen mit unerschütterlichem Muthe verfolgte;

durch die von den glänzenden Waffenthaten des Preußischen Heeres unterstützten Siege Seiner Staatskunst die nordalbingischen Grenzlande für Preußen gewann, Oesterreich aus Deutschland ausschloß und den norddeutschen Bund gründete,

während des gewaltigen Kampfes gegen Frankreich – für den Er in weiser Voraussicht den Norden und Süden zur Waffengemeinschaft verbunden hatte – mit kluger und rascher That die politische Vereinigung sämmtlicher deutschen Fürsten und Stämme herbeiführte und dem unter den ehrwürdigen Formen von Kaiser und Reich zusammengefaßten Deutschen Volke die Wirklichkeit eines nationalen Lebens wiedergab,

in dankbarer Anerkennung dieser Verdienste um das Vaterland, welche die Mitwelt bewundert, die Nachwelt erst in ihren vollen Wirkungen erkennen wird,

das Ehrenbürgerrecht unserer Stadt

ertheilt haben.

Dessen zur Urkunde haben wir diesen Ehrenbürgerbrief unter unserer Unterschrift und unter Anhängung unseres großen Stadtinsiegels ausfertigen lassen.

Berlin, den 27. März 1871.

Magistrat

hiesiger Königlichen Haupt- und Residenzstadt.

Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ehrenbürger-Brief von Berlin für den Fürsten Bismarck



Der Gemüsemarkt wird dort abgehalten. — Feuerbach beschreibt in dem „Vermächtnis“ seinen kurzen Veroneser Aufenthalt in folgendem Telegrammstil: „Jetzt Verona; Frauen mit schwarzen Schleiern, römisches Theater. Die Etsch, ein wildes gelbes Wasser, wälzt sich mitten durch die Stadt. Der Platz dei Signori, eine stille trauernde Pracht, dabei heimlich und klein wie ein Zimmer“. Auch ohne dass der seltsamen Poesie des Plätzleins mit den Scaliger-Gräbern Erwähnung getan ist, — welche heimliche, feine, melancholische Stimmung in diesen Worten, und wie fein ist darin der genius loci Veronas getroffen! Tempora mutantur! Nichts von alledem bei Menzel. Er, der gelehrte Historiker des preussischen Rokoko, ging daran anteillos vorüber, und an dem an Denkmalen selbst so reichen Marktplatz interessierten ihn nicht diese, sondern lediglich das südlich bunte, lebhafte, sonnenumglänzte Treiben der Menschen und der Kramhandel. Mit derselben grenzenlosen Liebe zur Sache, die das „Ballsouper“ kennzeichnet, ist hier in den Einzelheiten gearbeitet und mit derselben Hingebung hat das wunderbar scharfe Auge die Zauber des Tageslichtes und jede der tausendfältigen Bewegungen der Menge beobachtet und dieses Gewirr dann zu einem grossen Klang zusammengestimmt. Man ist sich bewusst, dass Derartiges vorher noch nicht gemalt worden ist und vielleicht in vielen Jahrhunderten nicht mehr gemalt werden wird, — schon aus dem Grunde, weil keiner die Ausdauer und die Liebe zur Sache hat, und weil jeder Andere aus Ökonomie das über das Werk eines ganzen Lebens verteilen wird, was hier in einer Tafel lebt. Es ist ein rückwärts schauendes und zusammenfassendes Programm eines an geistiger wie handwerklicher Kraft gleich starken Alleskönnens, das uns mit schweigendem Erstaunen erfüllt, wie weit ein Auge erzogen und eine Hand gebildet werden kann. Möchte auch dieses Bild der Öffentlichkeit in einem Museum erhalten werden! Es würde der Volkserziehung wie der Künstlererziehung sicher ungleich mehr nützen als die Schulschmarren, die mehr und mehr unsere Sammlungen zu füllen beginnen. — Menzel war fast 70 Jahre alt, als er dieses Werk vollendet hatte. In weiser Selbstbeschränkung schloss er seine grossen Schöpfungen damit ab und wandte sich während der letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens jenen kleinen Darstellungen in Gouache und mit dem Bleistift zu, denen seine Hand fast bis an sein Ende gewachsen blieb.



A. v. Menzel. Die fünf Sinne (Lithographie 1835)

* * *

Wer methodisch durch Menzels Lebenswerk gezogen ist und die Griffelwerke betrachtete, die er für Holzschnitt und Steindruck in seiner Jugend schuf, — wer sich andächtig in die prächtige Rokoko-Nachblüte versenkte, als welche seine Verherrlichung des grossen preussischen Königs in köstlichen Farbengebilden sich der Stilrichtung nach darstellt, — wer schliesslich gebannt von jener



A. v. Menzel. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor 1157
Aus „Denkwürdigkeiten zur brandenburgisch-preussischen Geschichte" (Lithographie 1836)

Reihe von Wirklichkeitsdarstellungen war, die im „Ballsouper", dem „Eisenwalzwerk" und der „Piazza d'Erbe zu Verona" gipfeln, der meint mit dem instinktiven Massstab für ein reiches Menschenwerk, dass er nun am Ende sei, den Eindruck nachwirken und ihn zu einem festumrissenen Bild vom Künstlerleben ausreifen lassen könne. Und doch irrt er. Es fehlt noch der an Zahl der Schöpfungen reichste und der allerpersönlichste Teil von Menzels Kunst, in dem er sich zu jeder Stunde, möchte man sagen, und in der Hausjoppe gab, wie er war und die Dinge beobachtete: wunderbar scharf hinter seiner grossen altfränkischen Brille, fast unerbittlich, anscheinend gemütlos, und dann wieder so überlegen literarisch, satirisch, menschenkennerisch, als sei die Schreibfeder sein eigentliches Handwerkszeug. Hat ja doch die Lehre vom Milieu, die jahrzehntelang Kunst und Literatur von

Europa beherrschte, so nebenher und besonders in diesen kleinen Gebilden keinen vollkommeneren malenden Dolmetscher als Menzel gehabt. Die Zahl der Blätter in Deck- und Wasserfarben, der Zeichnungen in Bleistift und Studien aus Menzels Hand ist sehr beträchtlich. Fast 6000 Nummern



A. v. Menzel. Schützendiplom für den Berliner Offizierschiessverein (Lithographie 1839)

umfasste die Menzel-Gedächtnis-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie im April und Mai 1905. Eine Riesenfülle von Fleiss und Ausdauer, die umso bewundernswerter ist, als Menzel kein leichter Arbeiter war, wie die leichte Hand in diesen Blättern vermuten lässt, sondern langsam und mühselig schuf, Fertiges vielfach vernichtete, dem kleinsten Blatt grosse Geduld widmete und nichts als gering achtete. In dem letzten Jahrzehnt, als er nur noch sehr wenig an die Öffentlichkeit

[illegible] und sich dem rückwärts [illegible] Behagen des hohen Alters hingab, hielt er trotzdem jeden Morgen Modellparade vor dem Eingang zu seiner Werkstatt ab, nahm Geeignetes mit sich hinein und zeichnete, zeichnete, zeichnete. Darum sind auch gerade diese kleinen Blätter, bei denen ein aparter literarischer Einfall oder irgend eine Beobachtung der Inspirator war, in so hohem Grade interessant und merkwürdig fesselnd. Ungefähr mit dem Jahre 1850, als Menzel noch mitten im „Armeewerk“ steckte und gerade die Friedrichsbilder begann, entstehen die ersten Blätter dieser Art, die nicht mehr Studien sind. Die Liebe zur feinen Technik der Wasser- und Deckfarben wächst dann mit den Jahren und dem Reifen des Könnens bei ihm, bis seit dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts Hand in Hand mit dem gleichzeitigen Farbenstil seiner Ölbilder jene durch Vielartigkeit, Kostbarkeit und sprühendes Leben der Töne sich hervortuende Technik ausgebildet ist, die diese Blätter und Blättchen zu wahren Juwelen stempelt. Ein Teil der früheren Blätter ist in Zahl von 43 Nummern im sogenannten „Kinderalbum“ (1862—83) gesammelt, ohne dass eine methodische Auswahl stattgefunden hätte. Da sind es vor allem die fein aufgefassten Tierdarstellungen, welche den Beschauer nicht allein durch die Darstellung, sondern auch durch das Erfassen der Tierseele fesseln, — sei es, dass Menzel uns Einblick in einen von Pfauen, Truthühnern usw. erfüllten Geflügelhof gewährt, eine Schwanenfamilie am Teichufer schildert oder das prächtige Gefieder eines Papageien auf seiner Stange im Garten oder im Boudoir seiner Herrin darstellt. Nicht minder vortrefflich sind diejenigen Vorwürfe, in denen einige Insassen des alten Berliner Zoologischen Gartens behandelt sind: der Kopf eines alten Löwen wäre Meyerheims würdig, und scharf ist das Wilde im Körper eines brüllenden Tigers herausgebracht, während bei einem Blatt mit einem fressenden Zebra die Eleganz der



A. v. Menzel. Macchiavelli
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



A. v. Menzel. Marquise von Pompadour
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen“
(Verlag von R. Wagner Berlin)



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Eisenwalzwerk

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin





Adolph von Menzel pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prozession in Hof-Gastein



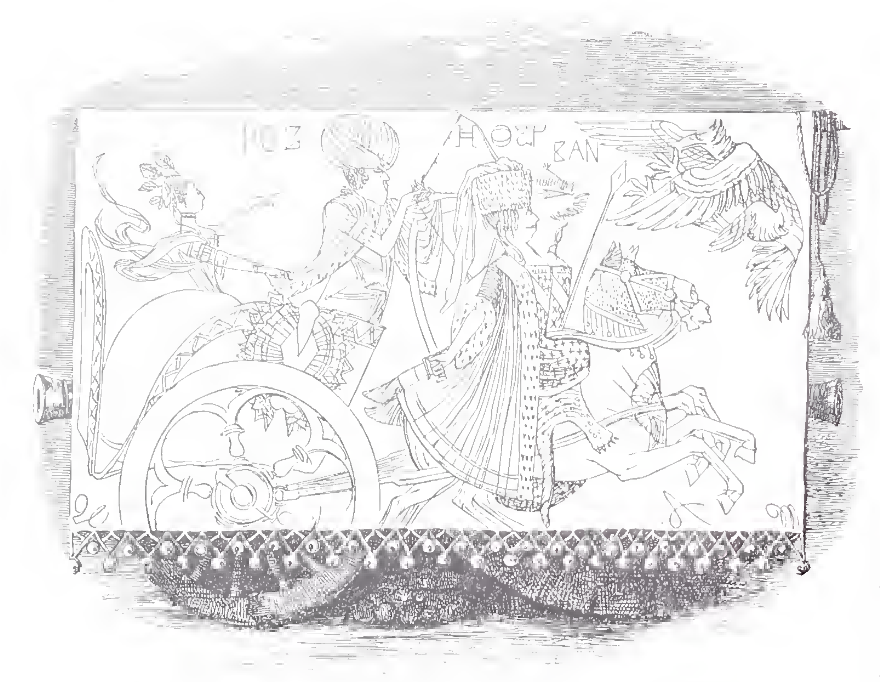
richtig erfassten Körperlinie zu rühmen ist. Einige Male ist in den Blättern auch Mensch und Tier zu einem Genrebildchen verbunden, so auf der reizenden „Fasanen-Fütterung", welche auf einer Parkterrasse von hübschen Japanerinnen vorgenommen wird, — wohl eine Pariser Reminiszenz des Künstlers. Eine Altberliner Erinnerung des Künstlers in gleicher Richtung ist der „Kaffeegarten", in welchem ein Reh heranhüpft, um ein Stück Kuchen aus der Hand einer Dame zu nehmen, während prächtige Typen aus den 60er Jahren in dem spärlich besetzten Garten, — wohl der alte „Hofjäger", — den Hintergrund beleben. Eine der reizendsten Schöpfungen dieser Art ist das „Hirschgehege", auch aus dem alten Berliner Zoologischen Garten; ein schlichter Holzverschlag mit Stangengitter trennt den von Grasflecken und einigen Birkenbäumchen belebten Aufenthaltsraum der zutraulichen Tiere von der Aussenwelt. Hinter den Gittern draussen sieht man Kinder und ihre Eltern in altmodischem Aufzug hereinschauen. Der zufällige Standpunkt bringt es mit sich, dass den zahmen Geschöpfen gegenüber der hinter Gittern zuschauende Mensch draussen als das eigentliche Raubtier erscheint. Eine solche sarkastische Absicht lag Menzel, der ein Menschenhasser war, nicht fern, umsoweniger vielleicht, als er den Hirschbock von seitlich stehenden unsichtbaren Beschauern mit Stöcken und Regenschirmen necken lässt; im Zoologischen Garten glaubt ohnehin jeder Knoten für



A. v. Menzel. Friedrich der Grosse, dichtend
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



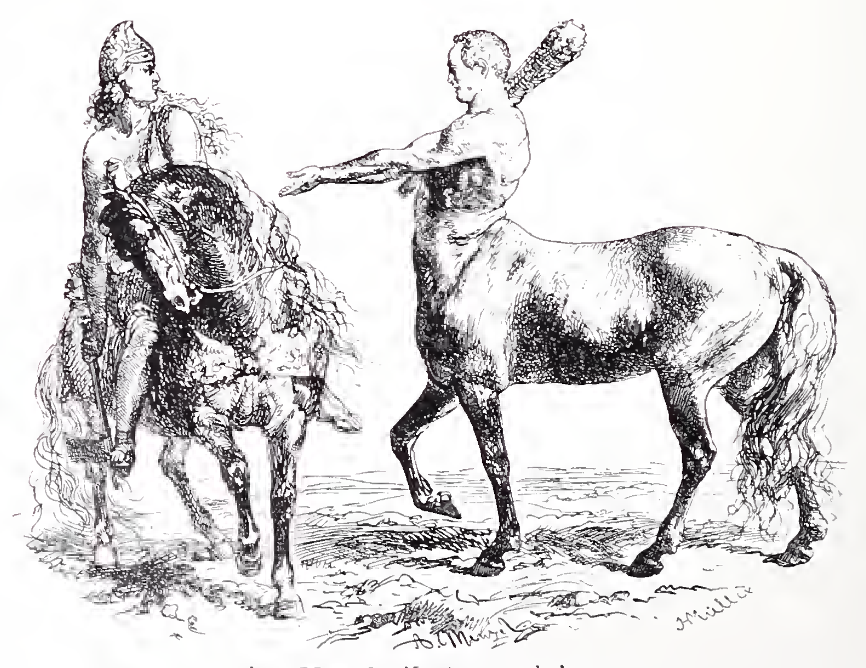
A. v. Menzel. Seydlitzsche Kürassiere
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)



A. v. Menzel. Allegorie auf die rüstenden Feinde
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

seine paar Silbergroschen Eintrittsgeld alle Puppen tanzen und alle Tiere Parade machen lassen zu müssen. Soweit das „Kinderalbum".

Legion ist die Zahl der Gouaches ausserhalb dieser Reihe. Auch nur die schönsten aufzuzählen, würde uns zu weit führen. Kein Gebiet gibt es, das Menzel hier nicht betreten hätte. Niemals erscheint er als Spezialist. Was ihn reizt, wird dargestellt, und was er darstellen will, das kann er. Wie er Tierstücke geschaffen hat, die der grössten Fachmaler würdig sind, so kann man manche seiner landschaftlichen Vorwürfe ohne Übertreibung mit den Händen der grössten Leute von Barbizon vergleichen. Wie reizend, fein und intim ist z. B. das Altberliner „Hofidyll" mit dem Gartengrün dahinter aus einer früheren Wohnung des Künstlers, oder das Klostergartenidyll mit dem schreitenden Pater; welches Juwel sprühenden Lebens ist der umgrünte Berliner „Landwehrkanal" mit seinen ziehenden und verankerten Kähnen und dem Tun und Treiben der Schiffersleute, oder auch das Blatt mit den badenden Jungen an der Saale bei Kösen; und welche Grösse hinwiederum erfüllt die tonschöne Baumgärten- und Stallansicht aus Hof-Gastein! Kunstvoll in allem Kleinwerk durchgebildete Innenstücke von Rokokokirchen, wie z. B. diejenige der berühmten Klosterkirche zu Ettal, die „Festausschmückung" sind neben düsteren Vorwürfen aus alten Synagogen zu erwähnen, während solche intimen Blätter wie die „Dorfschmiede zu Hof-Gastein" nicht minder glänzend gemacht sind, obgleich sie just das malerische Gegenteil vertreten. Hier sieht man „Maurer bei der Arbeit" auf dem Neubau in vollendeter Charakteristik, während zwischen Baumgruppe und Haus hinter den aufsteigenden Mauern ein stimmungsvoller Durchblick auf einen Garten mit schönen Gebäuden in antikem Stil einen reizenden Hintergrund abgibt; dort ist der alte Elefant des „Jardin des Plantes" zu Paris hinter seinen primitiven Gittern und seine Beschauer teils pariserischer teils algerischer Abstammung Vorwurf eines sehr wirkungsvollen Blattes; auf einer Bleistiftzeichnung sieht man zwei typische alte



A. v. Menzel. Kentaur und Amazone
Aus „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen"
(Verlag von R. Wagner, Berlin)

Professoren dahinwandeln; auf einem in Kohle hergestellten Blatt erblickt man den Meister von Bayreuth auf der Bühne vor einem Tische, auf dem die Partitur von einer Hauslampe erhellt wird, sitzen und mit den Händen eine Probe dirigierend, — wie echt das alles, — welche Welten an Gegensatz! Menzel liebte das Reisen nicht sonderlich; wenn er aber reiste, brachte er Ausbeute mit. Er studierte dabei weniger die Landschaft als seine Mitmenschen, welchem Umstand auch eine kleine Zahl von Eisenbahncoupé-Darstellungen verdankt wird. In dem wohl frühesten Blatt sitzt eine reifere Dame verträumt im Fenstereck; auf dem Blatt „Frühmorgens im Nachtschnellzug" sehen wir unter dem Zauberruf von draussen „frischer Kaffee" erwachende und sich reckende Reisende; auf der „Fahrt durch schöne Gegend" sind die drolligen Anstrengungen der Wageninsassen, um durch Brille und Operngucker etwas von den Bergen zu sehen, humorvoll dargestellt. Bei seiner ganz hervorragenden Beobachtungsgabe war Menzel der natürliche Schilderer der Gesellschaft als solcher. Er ist hier auch von keinem erreicht worden. Solche Blätter, wie die geradezu klassische Federzeichnung „Siesta" oder die berühmte Bleistiftzeichnung: „Im Salon der Frau von Schleinitz 1874" mit der Gestalt des nachmaligen Kaisers Friedrich darin, — wie der schon 1860 gemalte „Aufbruch vom Feste" sind typisch dafür. Typisch sind auch seine Darstellungen bürgerlicher Kreise, die man als Gäste in einem Kaffee, in einem Konzert oder sonst an einem öffentlichen Ort belauscht. Das Milieu ist stets schlagend getroffen; jede Figur „sitzt", wie der Fachausdruck lautet; sie ist ein haarscharfes Bildnis, und erstaunlich bleibt immer, wie Menzel sozusagen den Stimmungston einer jeden zu finden verstand; man glaubt zu bemerken, was jeden Dargestellten im Augenblick des Gezeichnetwerdens bewegte. Die „Pariser Boulevardszene", seine verschiedenen Biergarten- und Konzerthaus-Blätter sind hier ebenso bekannt wie eine Reihe von farbig besonders schönen Gouaches aus Kissingen. Seinen Kissinger Ehrenbürgerbrief verdankt er nicht seinem Ruhm, sondern wie andere weniger illustre Sterbliche dem 25. Aufenthalt an der berühmten Heilquelle. Er begleitete jährlich seine verwitwete Schwester dorthin und fand ein eigenes Gefallen an dem bunten internationalen Kurtreiben, so dass



A. v. Menzel. Dame am Kamin
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" (1851)



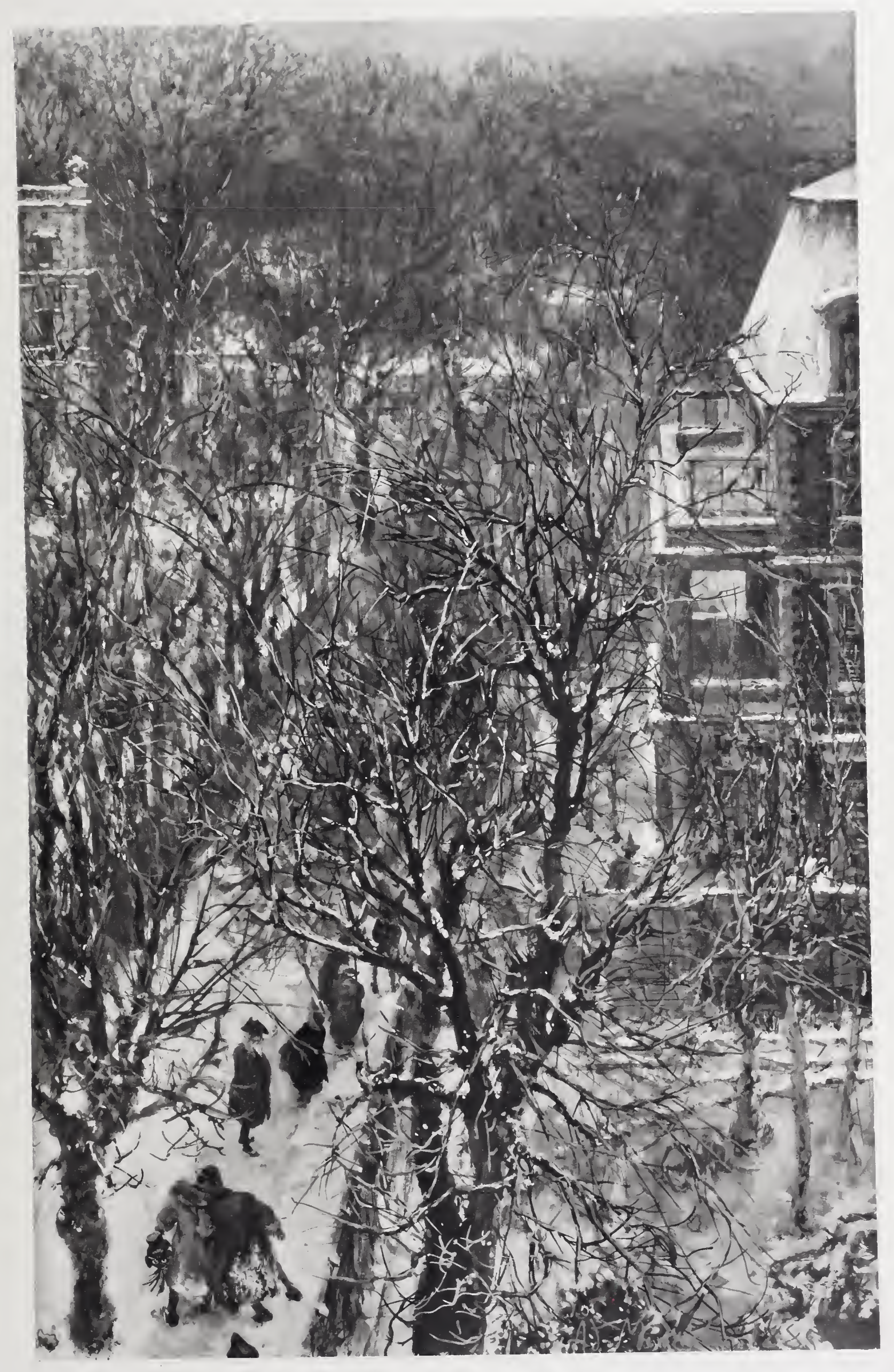
A. v. Menzel. Reifspiel auf der Terrasse
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (1851)



Adolph von Menzel pinx. — Phot F. Hanfstaengl, München

Hirschgehege im Berliner Zoologischen Garten (Aus dem Kinderalbum)





Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aschermittwoch





A. v. Menzel. Bärenzwinger
Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (1851)

[illegible] Blätter, und wahre Perlen darunter, hievon zeugen. Als ihm der Ehrenbürgerbrief bei einem dazu veranstalteten Festmahl überreicht wurde, wies der Festredner auf die Heilkraft der Quellen hin, die sich an Menzels hohem Alter in glänzender Weise bewährt habe. Unter allgemeinem Erstaunen erklärte der alte Herr in seiner Antwort, dass er in den 25 Jahren Kissinger Aufenthalts und bis zu jenem Tage noch nicht ein einziges Glas Rakoczy getrunken und noch nicht ein einziges Soolebad genommen habe.

A. v. Menzel.
Gedenkblatt zur Säkularfeier der Geburt Gottfried Schadows am 20. Mai 1864 (Lithographie)

Eine andere grössere Reihe von Blättern in Gouache und Deckfarbenmalerei hat novellistische und humoristische Gegenstände zum Vorwurf, wie z. B. das reizende Kircheninterieur mit den knienden Kavalieren aus der Zeit des 30 jährigen Krieges, die statt zu beten nach einer schönen Edeldame spähen. Auf einem anderen Vorwurf: „Beati possidentes“ sind humorvoll die Freuden geschildert, welche die malerische Ausschmückung eines Landhauses bei dem glücklichen Besitzerpaar erweckt. Ein dritter, dessen Ort anscheinend eine anmutige und abgelegene Villenstrasse von Berlin W. ist, behandelt den „Aschermittwoch“. Der Morgen graut über den beschneiten Villen mit ihren kahlen Baumkronen, während durch den Schnee darunter eine grössere Gesellschaft vom Fastnachtsball heimwandert; das letzte Glied davon augenscheinlich total besäuft und nur durch einen kraftvollen Freundesarm noch aufrecht gehalten und richtig gesteuert. Soviel von den Gouaches und den Bleistiftkompositionen Menzels.

Bildnisse hat er in seiner Jugend häufiger gemalt als später. Da sind es Verwandte: Mutter, Schwester, der verstorbene Bruder, Bekannte, welche erscheinen, — hie und da auch wohl ein bestelltes Konterfei. Ein paar prächtige Männerköpfe, wie der des sogen. alten Rabbiners, gesellen sich dazu. Ein ganz ausgezeichnetes Werk ist das Idealbildnis Chodowieckis, der auf der Waisenbrücke, mitten im ältesten und malerischsten Teil von Berlin, sich an das Geländer lehnt und skizziert. Es ist eine Stiftung an den Verein Berliner Künstler. Besonders interessant

aber ist ein Selbstbildnis von 1882 in Bleistiftmanier, das einzige, welches man kennt. Er war damals ein hoher Sechziger. Das Bild ist gewiss ähnlich, sowohl in der Kopfform mit der mächtigen Stirn, als in Auge, Nase, Mund, dem bartumrahmten Kinn; es ist auch technisch eine tüchtige Arbeit. Aber ein frisierter Menzel, eine getünchte Individualität blickt uns daraus an. Der Mann, der den alten Wrangel mit seiner Schönheitswerbung für die Hofdamen im Krönungsbild zur Tür hinaus gewiesen hatte und dem die Naturwahrheit über alles ging, war ein schwacher Sterblicher dem eigenen Konterfei gegenüber. Er wollte sich schön machen, was ihm nur auf Kosten der inneren Wahrheit gelang. Da wir aber Krüger, Magnus und Boldini als die berufenen Propheten des Menzelbildnisses in der ganzen Art und Kernigkeit des Originals haben, ist das Unglück nicht eben gross.

Zu erwähnen bleibt, dass von Menzel farbenreiche Entwürfe für das Tafelgeschirr stammen, das die Kgl. Porzellan-Manufaktur dem Kronprinzenpaar zur silbernen Hochzeitsfeier 1882 widmete; die Farben frisch und bunt, — geistreich und originell die Erfindung.

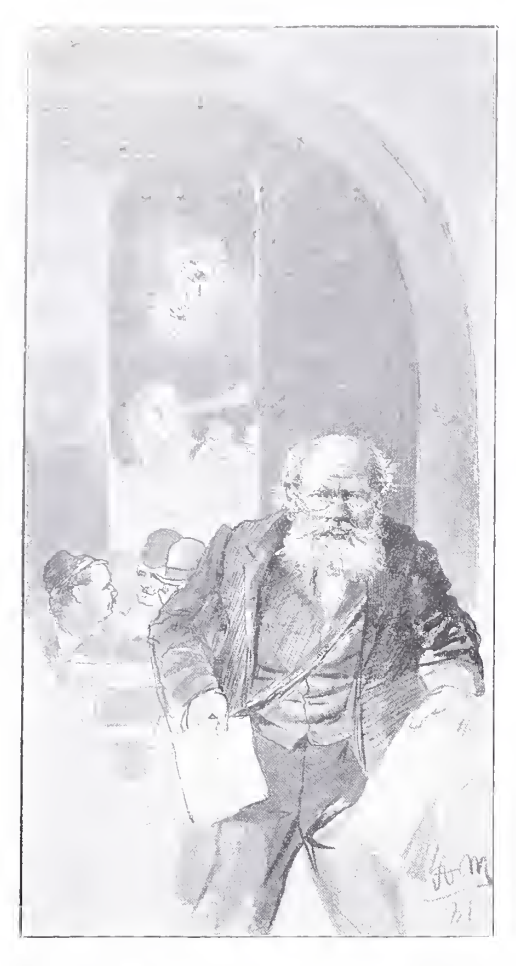
Auch als Radierer hat sich Menzel versucht. Ein Heft mit „Radierversuchen“ entstand 1844. 1851 probierte er eine Verbindung von Ätz- und Steinzeichnungstechnik in seinen „Versuchen auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“.

* * *

Und das Fazit dieses fast 75 jährigen Schaffens? Durch Menzels Werk geht nicht der gewaltige Naturpulsschlag und die Regenerationssehnsucht eines Böcklin, welcher der eine seiner grossen Malerzeitgenossen, — und auch nicht der titanische Trotz und die urmächtige Phantasie eines Klinger, welcher der andere war. Er ist ein Mann der Überlieferung im Geiste, der Erbe einer verfeinerten Sinneskultur, die er bis auf die Spitze getrieben hat. Bei ihm gibt der Verstand den Ausschlag und das wunderbar vervollkommnete Auge auch dort, wo er als Neuerer und Bahnbrecher die Natur unbefangen beschaute. Starker Geist und Urteilskraft, reiches und vertieftes Wissen von der Geschichtsperiode des Rokoko wie von den Dingen um ihn herum, ungeheurer Fleiss sind die Basis einer Kunst des Alleskönnens, in der der Zeichenstift und die Palette vor nichts mehr zurückschreckte, weil sie einer neuartigen Lösung eines jeden Problems



A. v. Menzel. Friedrich der Grosse
Aus „Schiller und seine Zeit“ von J. Scherr (1859)



A. v. Menzel. Handzeichnung (1881)

sicher sind. Nichts ist hierfür bezeichnender, als das süddeutsche, insbesondere das münchnerische Verhältnis zu Menzel. Für den süddeutschen Gefühlsakzent ist Böcklin der Künstler an und für sich. Schon Klinger, als Mitteldeutscher, fällt aus der Tonart; er wird an der Isar offen oder verhehlt meist nur mit einer gewissen reservatio mentalis angeschaut. Für Menzels Verständnis fehlt in Süddeutschland der Wertmesser und dürfte immer fehlen. Menzel ist vollkommen berlinisch-preussisch, aussen wie innen, in seinem Kulturbewusstsein, in seinem Geistmenschentum, in seiner hochvollendeten Virtuosenschaft. Er ist als Maler der typische Vertreter der exakten Wissenschaftlichkeit



A. v. Menzel. Handzeichnung



A. v. Menzel. Landschaftsstudie



Adolph von Menzel pinx. | Phot. F. Hanfstaengl, München

Beati possidentes

Verlag von R. Wagner in Berlin



Adolph von Menzel pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Biergarten in Kissingen



und weiterhin der ungeheuren wirtschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts, wie sie von Berlin aus ihren Siegeszug genommen haben. Und so deutsch er in jedem Zuge seines Wesens und jedem Strich ist: er ist aus dem Berlinischen und mit dem Berlinischen ins Europäische hinausgewachsen. Der Beisatz des grossen Virtuosentums in seiner Kunst hat etwas Internationales





A. v. Menzel. Studie zum „Ballsouper" (1878)



A. v. Menzel. Studie zum „Ballsouper" (1878)

gewonnen, wie jeder Virtuose im Grunde international ist. — Ob man Menzel immer zu den Ganzgrossen der Kunstgeschichte zählen wird, zögere ich zu entscheiden. Sicher aber wird er die Zeiten überdauern und zu den grossen Lichtern des 19. Jahrhunderts gezählt werden. — Und noch eins: die Kunst der Gegenwart siecht nach kräftigem Anlauf aus Mangel an starken Impulsen seit einem Jahrzehnt dahin. Sie gleicht einem Preisringer mit starkem Biceps, mächtigem Brustkasten und sehnigen Lenden. Aber es sitzt ein kleines, verkrüppeltes Gehirn auf diesem Organismus. Wenn je wieder die Erkenntnis dämmern sollte, dass eine ernsthafte Kunst, die vor den Nachfahren nicht zu erröten braucht, ohne eine hohe persönliche Bildung des Künstlers nicht möglich ist, dann wird Menzel der tauglichste Schulmeister der Jungen werden.

* *
*

Menzel war ein interessanter Mensch nach jeder Richtung hin. Er war so gnomenhaft klein, dass er schon deshalb aller Welt in den Strassen von Berlin auffiel. Ein grosser Kopf sass auf dem kleinen Körper; das glattrasierte Gesicht war von einer Maurerfräse umrahmt; blaue, klare, aber verschleiert blickende Augen guckten hinter der Brille hervor. Sein in der Jugend hässliches, aber von einem kindlich-zutraulichen Zuge gemildertes Gesicht war im Alter so durchgeistigt, dass die hohe Intelligenz sofort auffiel. Er war langsam und ruhig in seinen Bewegungen, sprach abgemessen in einer altfränkischen Solidität, konnte leicht lebhaft und dann sprudelnd werden, war aber ebenso leicht rauhborstig. Seine Grobheit hatte Ruf.

Das Leben war ihm sehr schwer geworden. Er hatte lange wie ein Verzweifelter gekämpft, um Mutter und Geschwister zu ernähren; dann war es ihm besser, aber immer noch kärglich genug ergangen; später war er der Ernährer seiner verwitweten Schwester und von Nichte und Neffe. Er blieb bis an sein Ende Junggeselle; eine Frau hätte sicherlich auch die Lächerlichkeit der Figur neben dem kleinen Manne gefürchtet, wenn er um ihre Hand angehalten hätte. Er musste bis zum 50. Jahre warten, ehe ein grosser Erfolg kam. Aber auch dann noch stiegen die kleinen Talente rasch über ihn empor. Es hing ein Fluch bis in seine Greisenjahre hinein über ihm. Das hat ihn verbittert und jenen knorrigen Grobian aus ihm gemacht, als der er verschrieen war. Im Alter ward vieles wieder gut gemacht, was in seiner Jugend an ihm gesündigt worden ist. Er wurde Ehrendoktor, Ehrenbürger von Berlin, Breslau, Kissingen, erhielt den höchsten preussischen Orden für Kunst, wurde Wirklicher Geheimer Rat, Exzellenz, erhielt mit dem Schwarzen Adler-Orden den erblichen Adel. Der Kaiser zeichnete ihn in jeder Weise und bei jeder Gelegenheit wie einen Fürsten aus, — am schönsten wohl durch jenes Abendfest in Sanssouci, bei dem die kaiserliche Familie und der Hofstaat in den Trachten der Zeit Friedrichs des Grossen erschienen und der absichtlich ahnungslos gelassene Menzel am Schlosseingang von dem als Generaladjutant von Lentulus des grossen Königs kostümierten Kaiser in Versen begrüsst und dann in den Saal geleitet wurde.



A. v. Menzel. Männlicher Studienkopf (1887)

Seine Knorrigkeit und seine Absonderlichkeit trugen neben der Auszeichnung durch den Kaiser viel zu Menzels ungeheurer Popularität



A. v. Menzel. Sitzender Alter (Studie 1891)

in Berlin bei. Der Berliner liebt solche Menschen. Er war trotz aller Würden und trotz allen Ruhms schlicht. Er blieb in seiner geheimrätlich einfachen Wohnung in Berlin W. und im dritten Stock seit Jahrzehnten wohnen, trotzdem er sehr wohlhabend geworden war. Er ging in populäre Weinstuben, beobachtete die Menschen, kneipte mit seinem eigenen Schatten sehr philosophisch, schlief unfehlbar und überall ein. Wurde es ihm daheim in der Sigismundstrasse in seiner Wohnung und in dem grossen, altväterisch ausgestatteten Atelier zu eintönig, dann liess er den Koffer packen, eine Droschke holen und reiste — nach einem Hotel in der Potsdamerstrasse ab. Zu Fuss konnte er diese Reise in 15 Minuten machen. Dort quartierte er sich auf acht Tage ein und von dort aus durchstreifte er die Stadt, um Menschen, das Verkehrstreiben, die öffentlichen Lokale zu studieren und seine Lieblingskneipen bis tief in die Nacht hinein zu besuchen. Diese Absonderlichkeit hat er lange Jahre hindurch wiederholt. Jeder Droschkenkutscher kannte ihn, — jeder wusste, wo er logierte und wo er kneipte. Wenn er über die Strasse ging, erregte er Aufsehen und oft folgten ihm die Menschen in Scharen. War er irgendwo auf einem Feste, so gehörte er zu den Trinkfestesten und Letzten, die nach Hause gingen. Und so gesegnet war sein Appetit, dass er nach jedem Diner oder Hoffeste in sein Stammhotel zog, um solide — zu Abend zu essen. Er hatte auch ein gutes Herz. Manchem Armen half er ausgiebig, ohne dass es bekannt wurde, obgleich er sonst knickerig war.



A. v. Menzel. Studie zur „Ball-Episode" (1888)

Nun ist er dahin und mit ihm eine typische Berliner Figur. Die Lücke, die er hinterlassen hat, ist unausfüllbar, denn solcher Menschen gibt es überall nur alle paar Jahrhunderte einen. —

Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München und von Gustav Schauer, Kunstverlag, Berlin sind reproduziert:
die Vollbilder bei Seite 33. 39. 42. 43*. 46**. 47. 54**. 55. 58. 59. 66. 67. 71. 74**.
die Textbilder auf Seite 35**. 39. 41. 43. 46. 47**. 48*. 49 (beide). 50. 51**. 51** bis einschl. 59** (alles). 60*. 62. 63. 64. 65**.
(* nur Bruckmann, ** nur Schauer)

ÜBER JAPANISCHE MALEREI

und ihr Verhältnis zu europäischen Meistern

VON

ERNEST P. ROMADA

Auf weichen Sohlen, im schillernden Seidengewand, mit stillen Augen und dem Duft und Glanz blühender Gärten, aus leichten bunten Häuschen ist sie zu uns gekommen, diese japanische Kunst, wie eine Freude, die wir schon lange verloren geglaubt, die paradiesische Freude seltener Harmlosigkeit. Wie merkwürdig haben sich die Japaner zur Kunst, ihren Problemen und Entwicklungsformen verhalten, diese Fremdlinge, in der einen Hand die Chrysantheme, in der anderen das Schwert. Sie flössen uns gleichzeitig Bewunderung und Grauen ein. Ihre Kunst ist ohne Zweifel einer wissenschaftlichen Untersuchung würdig. Die japanische Malerei ist die Aufzeichnung eines Wechselgespräches zwischen Seele und Natur. In jeder Form eines Kunstwerkes liegt ein Geist verborgen, der mit uns zu reden verlangt und der uns die Nation näher bringt. Der Künstler selbst wird immer nur eine Übersetzung nach seinem Geiste von der Natur geben, es ist also kein getreues Kopieren, wohl aber ein Ablauschen der geheimsten Regungen. Diese künstlerische Phantasie ist der Zauberstab aller grossen Meister. Nur dort, wo die dichtende Phantasie mitarbeitet, haben wir es mit Kunstwerken ersten Ranges zu tun.

Ein grosser Verehrer der Japaner, Whistler, sagt uns: „Dass die Natur immer recht hat, ist eine Behauptung, die künstlerisch nicht wahr ist". Die Natur hat selten recht, so selten sogar, dass man beinahe sagen kann, sie habe gewöhnlich unrecht. Das heisst: der Zustand der Dinge, der die Vollkommenheit der Harmonie anzeigen soll, ist selten und durchaus nicht gewöhnlich. Das echte Kunstwerk zeichnet sich durch seine illusionserregende Macht aus. Nicht in der Wahrheit, sondern in der Wahrscheinlichkeit liegt der Hauptreiz eines Kunstwerkes. In Japan geben uns Utamaro und Hokusai in ihren Gemälden diese Wahrscheinlichkeiten, so wie in Holland Frans Hals und in Spanien Velazquez. Die Kunst eines Volkes ist nur dann verständlich, wenn wir sie mit Natur und Kultur, aus der sie ja stammt, vergleichen.

Das XVIII. und XIX. Jahrhundert hat in Japan eine ganz neue Kunst hervorgebracht und Frankreich hielt ganz besonders den Werdegang dieser Kunst im Auge. Die Gebrüder Goncourt sprechen darüber begeistert im „Figaro". Man könnte sagen, dass ein Teil unserer modernen

Kunst auf japanischen Einfluss zurückzuführen ist. Nur ist sie zumeist aus zweiter Hand zu uns gelangt, über Frankreich ging die Sonne der japanischen Kunst zuerst auf. Welche Formen, welche Farben in den Dingen von Bronze, Porzellan, Elfenbein, Holz und Pappe entzücken unsere Augen!

Ganz ähnlich, wie im XVII. Jahrhundert in Spanien ein Velazquez für die Kgl. Teppichmanufaktur fleissig Entwürfe ausarbeitete, sehen wir dies auch bei Utamaro. Lange vor Dürer und Gutenberg kannten die Ostasiaten den Holzschnitt. Sie sind Meister des Umrissmalens und der Schwarz-Weiss-Impression. Es ist das Geheimnis des grossen Stils, mit wenig Strichen viel zu sagen.

Auch der alte Holländer Frans Hals hat dies wie die Japaner verstanden. Von den Tagen Albrecht Dürers bis zu Max Klinger, von der alten phantastischen Holländer Malerfamilie Brueghel bis in unsere moderne Zeit liebten die Maler und Zeichner „das Träumen und Spintisieren", die Ausdrucksmittel einer reichen Gedankenwelt. Es waren oft wilde düstere Phantasien; Hokusai malt ein Gespensterbuch. Der Inhalt ist Tod, Leben, Liebe und Leidenschaft. Alles, was unser Leben bestimmt und unsere Seele bewegt. Das ganze grosse rücksichtslose Walten unserer Mutter „Natur"!

Die Japaner schufen ähnliche Bildnisse wie die Totentanzmaler Dürer, Holbein, Rethel, Böcklin, Thoma und Klinger, vom selben Geist beseelt, durch Weltmeere getrennt. Auch die Japaner haben wie Rembrandt und Dürer sich an der Natur gebildet, auch für sie war sie die grösste Lehrmeisterin. Bizarre Raumausfüllung und Knappheit ihrer Malausdrücke sind der Japaner besondere Merkmale. Das Zufällige und Unsymmetrische fällt in ihrer Kunst hauptsächlich auf. Auch die weiten Fernen eines van Goyen, van der Neer und van der Meer finden wir bei ihnen in der Landschaft wieder. Whistler gibt öffentlich diese Eindrücke in dem Gemälde „Die Prinzessin aus dem Lande des Porzellans" wieder. Silbrige Harmonien, die sich in Duft auflösen wie die Landschaften eines Velazquez, sich in Windwolken und feinen Nebel hüllen, kennen sie auch. Die Japaner lieben auf ihren Inseln die stillen Bergseen, ihre seltenen Blumengärten und eine mächtige Liebe hält sie zu Kaiser und Vaterland. Viele japanische Dichter besingen diese Verehrung ihres Monarchen:

Wäre die gewölbte Brücke,
Die zwischen Erd' und Himmel hängt,
Doch länger,
Und jene Bergkette,
Die fast sich bis zum Himmel drängt,
Doch länger,
Dann holt' ich von dem Mondgott mir
Ein ewiges Lebenselixier,
Das meinem Herrn ich gäbe,
Auf dass er ewig lebe!

Die Japaner haben keine trockene Übersetzung ihrer Natur gegeben, sondern legten das eigene Ich in sie hinein, so wie man von den Landschaften Böcklins sagt: „Sein Reich ist nicht von dieser Welt". Die Vorläufer Utamaros, so Sharaku (um 1790), haben noch Bildnisse von plakatartiger Einfachheit. Grosse leuchtende Farbenflecke, zumeist in Rosa und Orangegelb, bannen unseren Blick. Die Schauspielerbildnisse spielen eine grosse Rolle. Man malt ihre Gefallsucht

und Überhebung. Man denkt dabei unwillkürlich an den Holländer Frans Hals, der sich ja auch berufen fühlte, aus manchem seiner Modelle eine Karikatur zu schaffen. Der Japaner Hauptfarben sind Grau, Grün, Braun mit silbrigem Grund.

Das XVIII. Jahrhundert hat in Japan der Frau gehört, der Utamaro die schönsten Lieder gedichtet hat. Das kommende Jahrhundert gehörte der Landschaft und Hokusai (1760 bis 1849) war ihr Vertreter. Im XVIII. Jahrhundert ging man in Japan ins Teehaus oder ins Yoshiwara, wollte man künstlerische Sensationen erleben. Der Kastengeist hat den Verkehr zwischen höheren und mittleren Ständen auf ein Minimum beschränkt. Das Urbild und Ideal edler Weiblichkeit war die japanische Aristokratie. Ähnliches fanden die Künstler nur in der vornehmen Kurtisane der Yoshiwarahäuser, einer Art von Konzertlokalen, die aber viel vornehmer als Nachtcafés unserer Grossstädte sind.



Suzuki Harunobu.
Vornehme junge Dame und Dienerin am Fenster mit Ausblick aufs Meer
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)

Utamaro wurde im Jahre 1754 in der Provinz Musashi geboren. Ganz jung kam er in die Residenz. Er malte anfangs billige Volksbücher, die „Kibioshi" genannt wurden. Besonders sein Insektenbuch ist berühmt. Seine Heimat, die Inselwelt, gibt ja die buntesten und schillerndsten Insektenarten, ein Farbenkonzert, wie es kaum grossartiger gedacht werden kann. Er malte ferner ein erotisches Buch, das Uta-Makura, von blendendem Witz und grandiosem Können.

Bis zu seinem Tode i. J. 1806 hielt er die künstlerischen Fäden Japans in Händen. Utamaro, viel in höfischer Umgebung, stürzte sich in den bunten Strudel des Yoshiwaralebens und genoss dessen erlesene Aufregungen; in diesen matt erleuchteten schwimmenden Blumengärten, die Mädchen in losen, seidenen Kostümen, er selbst in schwarze Seide gekleidet, erhielt sein Auge eine fast

krankhafte Empfänglichkeit für die leisesten und flüchtigsten Farbenschwingungen. Er bewohnte ein Haus am Eingang des Yoshiwaraviertels, wo er am Tage malte. Masslos in seiner Arbeit, aber auch in seiner Vergnügungssucht, ähnlich wie wir es bei Watteau fanden. Des Nachts ging er in die Blumenstadt. Hier sah er die buntesten und seltsamsten Träume. Alles schrieb er mit dem Pinsel auf. Utamaro bewahrte sich seinen Schönheitssinn auch für die verfänglichsten Situationen. Er war ein Heide, dem kein Moralbegriff die Seele beengte. Niemals wurde die Sünde anmutvoller und unbewusster geschildert. Utamaro verklärt seine Damen zu Göttinnen. Er nahm ihnen alles Irdische. Diese schlanken, zarten Formen erinnern uns an den Florentiner Botticelli, wenn wir in der Akademie in Florenz sein berühmtes Gemälde der Primavera betrachten. Wir finden da eine frappante Ähnlichkeit mit Utamaros Gestalten. Sogar den müden sinnlichen Zug um die Mundwinkel der Primavera hat Utamaro in den Porträts seiner Damen. In seinem Zyklus „Die Stunden" sieht man, wie seine Damen schlafen, essen, baden und Liebesbriefe schreiben. Es ist ein tiefes, inniges Empfinden in seinen Werken. In seinen versonnenen Jungfrauen sehen wir Zartheit, Demut und Verträumtheit; wie bei Botticelli frühreife, nervöse Geschöpfe, welche ganz Seele und Geist sind und Unendlichkeit verheissen, selber aber nicht sicher sind zu leben. Stundenlang könnte man diese Frauenantlitze betrachten, die wie die Florentinerinnen im XV. Jahrhundert gleich Blumen dieser Märchenstadt vor uns stehen. Wie sie gelebt und geliebt haben, so klug, so seltsam modern, so nervös, als hätte sie unser XX. Jahrhundert hervorgebracht. Man errät an ihnen ihre verborgenen Leidenschaften. Dies ist der Grund, warum wir Meister wie Botticelli, van Dyck und Utamaro so sehr lieben. Bei Botticelli ist es die Dämmerung der Renaissance, kalt und grau wie ein erster Vorfrühlingstag mit seinem kobaltblauen Himmel, seinen zerrissenen Wolkenfetzen und den ersten Primeln. So ähnlich gibt uns Utamaro seine Damen, diese Göttinnen der freien Liebe, wieder. Er liebt es, bei diesen Damen zu sitzen, den Liebenswürdigen zu spielen, immer distinguiert, in schwarzer Seidenrobe. Wenn Utamaro sich in seine Modelle nicht so vertiefte, wie z. B. Rembrandt in seine Saskia, Giorgione in seine Geliebte Cäcilia und Rubens in seine reizende Helene Fourment, so war sein weites, abwechslungliebendes Herz daran Schuld. Er gab ferner das Buch „Die grünen



Kitagawa Utamaro.
Bildnis einer Schönheit der grünen Häuser
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)



Katsukawa Shunso fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hofdamen im Gartenhaus, sich zum Go-Spiel vereinigend

(Die Dame links trägt den Go-Spiel-Kasten)

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)







Kitagawa Utamaro fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ausfahrt

(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München)

Häuser“ heraus. Die Japaner geben diese illustrierten Bücher Jungvermählten und Brautleuten als Geschenk.

So fein Utamaros Naturgefühl auch war, auf allen Bildnissen hat er die Landschaft vernachlässigt und nur dekorativ gehalten, wie wir es bei dem französischen Meister Watteau finden und auch bei Franz Stuck. Waren Goyas Damenbildnisse Tagebuchblätter seiner vornehmen Aventüren, so sind Utamaros Japanerinnen aus den Yoshiwaragärten galante Erinnerungen seines reichbewegten Lebens.

Hokusai beginnt ebenfalls mit Schauspielerbildnissen und Szenen im Sinne Teniers', von Utamaro entlehnt er manchmal die Eleganz seiner Damen, eine uneingestandene nervöse Erotik, fürstlichen Geschmack und vornehme Langweile und eine feine Lüsternheit nach seltenen Reizen. Man denkt dabei manchmal an moderne englische Porträtisten.



Kitagawa Utamaro. Die Seidenspinnerinnen
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

Ein fortwährender Existenzkampf hat den berühmten Künstler, der ein fast tizianisches langes Leben erreichte, erst in seinem 46. Jahre bekannt gemacht. Ein brennender Drang nach Lebenswahrheit beseelte seine Bildnisse. Es ist die grosse Wahrheit, die in Spanien aus Velazquez' Bildnissen spricht. In der Umgebung von Yedo versenkt er sich in die Poesie der vielen stillen Bergseen; ein starkes mächtiges Naturgefühl ist ja auch allen japanischen Dichtern eigen. Der Wasserfall von Ota, den Hokusai malte, wird auch von einem japanischen Dichter besungen:

Jahre in Ängsten und Jahre voll Sorgen
Sind dir zu Häupten vorübergeschwebt,
Und ein jegliches hat dir im Fliehen
Silberne Fäden ins Haar gewebt.

Und zuletzt nur schneeige Locken
Um die Schultern wallen dem Greis,
Also schäumen und rauschen zu Tale
Deine Wogen in schimmerndem Weiss.

Ein anderes Gedicht beschreibt ein Winterbildnis Hokusais:

Morgengrauen, nach kalter Winternacht:
Auf dem tiefen Schnee des Bergpfads schreitet
Meine Phantasie in weite Ferne —
Doch wohin, wird keine Fussspur künden.



Hokusai, genannt der Bildernarr. Der erste Kuckucksruf im Lenze
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Hokusais Ruf verbreitete sich in der Provinz Owari, wo der Meister viele Werke veröffentlichte, bis Osaka, er überschritt jedoch diese Grenze nicht. Merkwürdige Ähnlichkeiten besitzt er mit Callot und Daumier. In seiner Kindheit nannte man ihn „Tokitaro Katsushika" und sein Vater, ein Fabrikant von Metallspiegeln, hiess „Nagashima Ise Katsushika." Hokusai fügte seinem Namen auch das Beiwort „Gwakiojin" bei, d. h. der Narr der Zeichnung. In einem späteren Namen bezeichnete er sich als das „Genie des Nordens". Eine talentvolle Tochter half ihm bei seinen Arbeiten und heiratete einen Schüler ihres Vaters. Hokusai malt auch Schluchten mit malerischen Brücken. Er liebt, wie der berühmte italienische Landschafter Salvator Rosa, die leidenschaftlichen Ausbrüche der Natur und sucht dieselbe auf, wo sie am wildesten ist. Er schildert den grandiosen Schrei des Donners und den nervenerschütternden Sturz violetter Blitze. Hokusai schrieb alles auf in groben hastigen Zügen und gleicht darin stark Francisco de Goya. Mit heller Begeisterung scharte sich die junge Künstlergeneration um ihren Meister. Die

Hokusai, genannt der Bildernarr. Mädchen auf dem Wege zum Ishi-Yakushi-Tempel
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Schriftsteller kommen mit Bitten um Illustrierung ihrer Romane und zwingen den Meister, eine Fülle der Gesichte zu geben. Wie gross seine Produktivität war, beweisen seine 30000 Entwürfe und 500 Bände Buchillustrationen. Dies ist ein weiter Lebensweg, der aus einer fortwährenden Arbeit bestand. Sein Bestes aber schuf er als 60jähriger Mann, im Spätherbst des Lebens, wenn andere anfangen auszuruhen.

Wer erinnert sich bei diesem Leben nicht an die Fruchtbarkeit eines Rubens, an Tizians Fleiss und an den hohen allumfassenden Geist eines Leonardo da Vinci, der auch in die Tiefe der Menschenherzen, der Natur und der Tierseele geblickt hat. Hokusai erzählt am Ende seines Lebens selbst: Seit meinem sechsten Jahre hatte ich die Manie, die Form der Gegenstände zu zeichnen, gegen mein fünfzigstes Jahr habe ich eine Menge Zeichnungen veröffentlicht, aber ich war mit allem unzufrieden, was ich vor meinem siebzigsten Jahre produzierte. Mit 73 Jahren habe ich ungefähr die Form und Art der Vögel, Fische und Pflanzen verstanden. Mit 80 Jahren werde ich viele Fortschritte gemacht haben. Mit 90 Jahren werde ich auf den Grund der Dinge sehen und mit 100 Jahren wird alles leben, was ich zeichne und male. Ich frage diejenigen, welche so lange leben werden als ich, ob ich mein Wort halte.



Yeishi.
Zwei junge Damen in Unterhaltung mit einem vornehmen jungen Manne
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)

Die Geschichte Japans versah er mit Illustrationen, die eines Dürer und Rembrandt würdig sind. Mit poetischem Zauber stellt er uns hundertmal den heiligen Berg Fusi vor, so wie Manet sechzehnmal einen Heuschober in allen Tages- und Jahreszeiten uns gab und jedesmal Interesse erregte. Darin zeigt es sich, dass es viel weniger darauf ankommt, was gemalt wird, sondern wie etwas gemalt wird. Vom grauen Horizont leuchtet der ewige Schnee des heiligen Berges Fusi, unser Herz erfreut sich dabei an der Macht des menschlichen Geistes. Denn die wahre Kunst begleitet ein Hauch der Versöhnung, sie bringt jene Ruhe, die alle Angst

des klopfenden Herzens verscheucht. Wir fragen den grossen Meister nicht mehr, welcher Nation er angehört, welche Sprache er spricht, an welche Götter er glaubt, wir wissen nur, dass er uns eine Kunst gibt, die über den Gegensätzen steht, welche der Kampf ums Dasein geschaffen hat.

Sein siebzigstes Lebensjahr gibt uns seine prachtvoll gemalten Gespenstergeschichten, gedanklich sein tiefstes Werk, das von den Nachtseiten der japanischen Seele erzählt, schön und gleichzeitig schauerlich, dass das Herz dabei zusammenschrickt. Nicht das Verhältnis der Menschen zur sinnlichen Welt ist der Massstab der Kultur, sondern zur über-



Shunko. Der Schauspieler auf der Bühne
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)



Yeishi. Die Dame mit dem Bilderbuche
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

sinnlichen. Der höchste Gottesbegriff trägt ebenfalls zu einer erhöhten andachtsvollen künstlerischen Tätigkeit bei. Japan, welches weder Gott noch Götter mehr kennt, wird auch in seiner Kunst zuviel den sinnlichen Reizen verfallen. Deshalb trennt eine Gefühlswelt die japanische Kunst von der europäischen. Im technischen Sinn kann aber eine reale Weltanschauung nur vorteilhaft sein, während bei einer idealen Weltanschauung Auge und Hand von der Empfindung fortgerissen werden!



Isoda Koriusai fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Damen der Yoshiwara mit ihren Dienerinnen
auf dem Spaziergange

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. Wagner in Berlin)





Yeishi fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lustfahrt

(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)











Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)

Nächtliche Schneelandschaft bei Kanbara — Ansicht von Ejiri und Miho

Fährbot am Rokugo-Flusse bei Kawasaki — Die Toyogawa-Brücke zu Yosida

(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Niemals konnte ein japanisches Kunstwerk uns so im tiefsten Innern ergreifen, wie z. B. eine Madonna Murillos oder Botticellis, deren kindlicher Glaube so seelenvoll aus ihren Werken spricht. In der Seele eines Kunstwerkes wie eines Menschen liegt eben ein tiefes Schweigen, das niemand zu lösen vermag und das uns so mächtig anzieht. Dieses seelische Moment fehlt den Japanern. Dagegen finden wir andere Vorzüge. So ist es uns, als ob Hokusais Pinsel rätselhafte Kräfte verwirklichte, um in einer Art wollüstiger Ekstase den zärtlichen Bewegungen seines

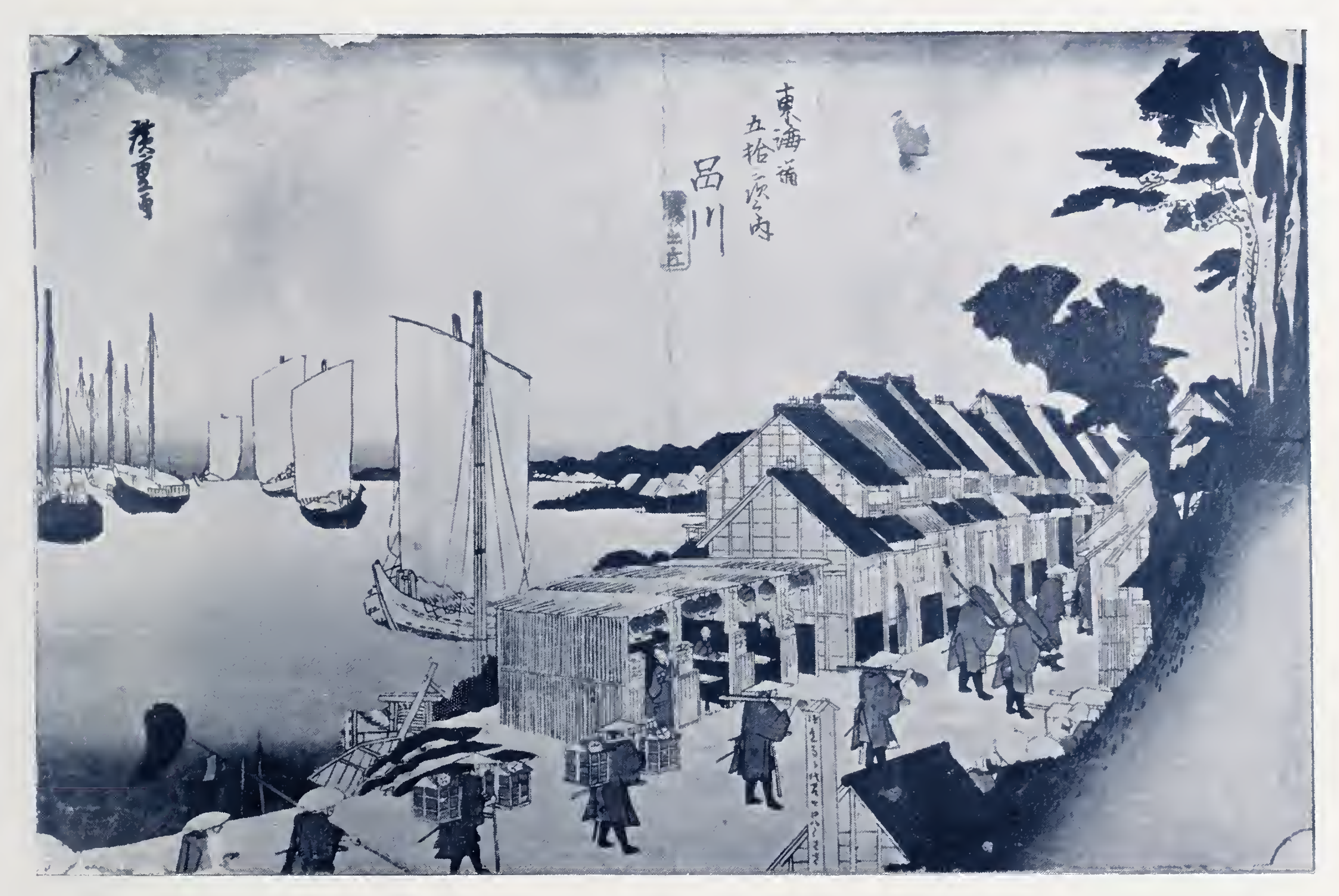


Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Furt am Abe-Flusse bei Fuchu
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Gedankens zu folgen. Es ist das Genie der liebenden Seele, dem Lärm der Welt entfliehend. Er hat das Raffinement und die Erfindungsgabe, welche nur einer Phantasie, berauscht von Licht, Farbe und Wahrheit, entspringen können. Bewunderungswürdig ist seine Abgrenzung desjenigen, was uns bewegt oder entzückt; seine Flugkraft ins Groteske, oft Teuflische ist unerschöpflich. Wir denken dabei an die Höllenszenen und Spukgeschichten der alten Niederländer Höllen-Brueghel und Hieronymus Bosch. Im Verhältnis zu europäischen Künstlern dürfen wir ihn nicht nur mit den Malern, sondern hauptsächlich mit den Zeichnern klassifizieren. Hokusai hat sich vor kühnen Verkürzungen und Überschneidungen nicht zurückschrecken lassen, ebenso wie wir sie bei Rubens und Tiepolo vorfinden. Die menschlichen Bewegungen wie den Vogelflug hat er ganz genau studiert. Komik und Heiterkeit, diese spezifisch japanischen Eigenschaften, fliessen in ihm über. Man kann bei Hokusais Kunst bemerken, dass sie der europäischen Kunst in einer Richtung sogar überlegen

ist, und zwar durch ihren logisch-dekorativen Charakter, welcher die Essenz des japanischen Genies ist.

Mit 98 Jahren schrieb er das Traktat vom Kolorit; eine ähnliche Arbeit, wie sie Rubens am Ende seines Lebens entworfen hat. Hokusai scheint die Anlage zur Satire gehabt zu haben, einer seiner letzten Briefe mutet uns fast heimisch an. Er lautet: „Der Herrscher der Unterwelt ist recht alt geworden und bereitet sich vor zum Rücktritt von seinen Geschäften. Zu diesem Zwecke



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Aufbruch eines Daimiyo (Lehensfürsten) zu Shinagawa
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

hat er sich ein schönes Landhaus bauen lassen und ersuchte mich, hinzukommen, um ein Kakemono*) zu malen. Ich werde also abreisen müssen. An der Ecke der Strasse der Unterwelt werde ich mir eine Wohnung mieten, wo ich mich glücklich schätzen werde, Dich zu empfangen, wenn Du Gelegenheit findest, dort vorüber zu kommen.“ Hokusai. Die grösste Anzahl seiner Freunde war jedoch früher in der Unterwelt angelangt und musste auf ihn warten.

Als seinen Nachfolger kann man Hiroshige (1797—1858) bezeichnen, er war der letzte grosse Landschafter Japans. Breite hingelagerte Bergketten, in der Farbe meisterhaft abgetönt, und seine vielen Brückenbildnisse sind besonders bekannt. In dem Buche Makura Zoshi beschreibt er mit seinem Pinsel die Schönheiten der Jahreszeiten. Die Dichterin Shonagon gibt in ihrem Werke „Einfälle

*) Längenbildnis.

unter dem Kopfkissen“ ihre Begeisterung in Versen und Prosa wieder; so über eine seiner Winterlandschaften. „Im Winter, o wie schön ist da der Schnee und das blendende Weiss des Reif-Frostes, wenn die Sonne ganz untergegangen ist, wie schlägt dann mein Herz beim leisen Atmen des Windes über die Schneefelder.“ Zu einem grösseren Gemälde „Der Brunnen zu Ishi“ dichtet ein Japaner folgendes:

O herrliches Land,
Du reichgesegnetes
Land von Ise,
Durchweht vom Winde der Götter,
Beherrscht vom Sohn
Der hochscheinenden Sonne,
Dem grossen Fürsten des Friedens.
Hoch und edel
Sind deine Berge,
Klar und rein
Sind deine Flüsse,
Weithin dehnt sich
Das Meer zum Hafen,
Trefflichen Ruhmes
Geniessen die Inseln.
Entzückt von der Schönheit
Deines Anblicks
Hält glänzenden Hof der Kaiser
Auf dem Gefilde von Ishi.
Wie die Morgensonne
Lieblich zu schauen
Sind die Damen des Hofes,
Wie die Abendsonne
Den Blick erfreuend,
Blühend in Anmut,
Wie die Hügel im Frühling
Schimmernd in Farben,
Wie herbstliche Berge.
Möchten sie alle
Doch leben und leuchten
Für ewige Zeiten,
Wie Himmel und Erde,
Wie Sonne und Mond!



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Ansicht von Minakuchi. Die Frauen im Vordergrunde sind mit dem Trocknen von Melonenschnitten beschäftigt
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
Die Kellnerinnen des Wirtshauses zu Goyu nötigen Durchreisende zur Einkehr
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

In der japanischen Dichtung ersehen wir auch lebhafte Farbengebung und Schwung der Sprache. Hiroshiges „Winterlandschaft“ gibt uns einen grauen Himmel, schneebedeckte Fluren, von dunkelblauem Wasser durchzogen. Es ist hier der Farben-Dreiklang: grau, weiss und dunkelblau. Ein beliebter Farben-Akkord dieser Landschaften ist auch weiss, rosa und dunkelgrün.

Ishiharu gibt uns, in hellgelbgrauer Farbe gehalten, eine Promenade japanischer Bürgersleute, die sich mit ihren dunklen Gewändern stark von dem hellen Hintergrunde abheben. Man erinnert sich dabei immer wieder an die eislaufenden, rot und schwarz gekleideten Bauern der niederländischen Malersfamilie Brueghel. Toyokuni ist ungemein charakteristisch; er hat auf einem seiner Bilder an seinen Meister Utamaro gedacht und malt ihn in seiner weiten schwarzen Seidenrobe, wie er sich zu zwei Damen, welche Tee schlürfen, hinüberbeugt. Vornehme Ruhe und Gelassenheit liegt in dieser Bewegung. Auf vielen dieser Gemälde der Schüler Utamaros und Hokusais fällt uns auch die Vorliebe für Gruppenbilder mit zwei Figuren auf; ganz besonders hat Toyohiro auf seinen lichtgrauen Hintergründen die Damen in rostrote und prachtvolle feine blaugraue Gewänder gehüllt. Auf all diesen Gemälden aber fehlt zumeist die Tiefe, daher wir manchmal den Eindruck der Unbeholfenheit verspüren. Die japanischen Werke verzichten auf unmittelbare Täuschungen. Die Plastik fehlt oft gänzlich darauf oder ist nur äusserst schwach angedeutet. Die Beobachtungsgabe der Japaner ist jedoch so gross, dass ihre Kunst den Schein der Lebendigkeit erweckt; besonders

in den Schilderungen des Tierlebens, bei ihren Insektenbüchern. Eine strenge Perspektive kennen sie nicht, sondern es wird die Vertiefung durch eine Reihe von Kulissen angedeutet. Die grosse Wirkung ist daher ausnahmslos der vorzüglichen Zeichnung zu danken. Das Anstandsgefühl der Japaner verbietet jede Bewegung des Gesichtes, also den Ausdruck heftiger Freude wie des Schmerzes. Ernst und würdevoll soll die Miene sein, daher haben sich ihre Frauen die Augenbrauen rasiert. Die Körper sind immer ruhig, jede Bewegung ist langsam und hoheitsvoll. Sie verbergen also ihr



Hiroshige. Aus den 55 Stationen des Tokaido (Ostseestrasse)
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

inneres Seelenleben. Bei den Japanern ist weder der Händedruck noch der Kuss üblich. Liebesleute küssen sich nicht. Denken wir nur einmal an unsere europäischen Künstler, in welcher Empfindungswelt die schweben, wenn sie uns hier einen Händedruck, dort einen noch schüchternen Liebeskuss schildern, der verstohlen zurückgegeben wird. Diese ganze Skala von Zärtlichkeiten, von der keuschesten Berührung der Lippen eines geliebten Weibes bis zum flammenden Kuss, ist den, sagen wir in diesem Falle „armen Japanern" unbekannt. Wir suchen dieses Liebeswerben vergeblich auf den Bildnissen Utamaros. Allerdings hat es schon Moronobu versucht, etwas lebendiger zu werden, Freude wie Schmerz auch in den Gesichtern sich stärker wiederspiegeln zu lassen; dies ist entschieden ein europäischer Einfluss. Vieles in der Technik ihrer Malerei lässt sich auch auf die Natur des Landes hinweisen. Die kleinen Häuser haben keine hohen festen Wände, daher von einer Freskomalerei kaum eine Spur aufzuweisen ist. Ihre Technik ist einfach. Wasserfarben

und Tusche. Diese Art der Verwendung von Tusche auch in den farbigen Zeichnungen eines Hokusai und seiner Schüler ist ohne Zweifel chinesischer Einfluss. Wir müssen auch die Stellung der Künstler bei der Arbeit betrachten, sie hocken am Boden, so dass sie ihre Gemälde gleichsam aus der Vogelschau sehen und bei den vielfach langen Rollen (Makimonos) manchmal keinen Überblick über das Ganze gewinnen können.

In Japan wird der Maler und Zeichner ziemlich gleich geachtet wie der Kalligraph. Also



Hiroshige. Der Gewitterregen
Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

eine Art Gleichstellung der Malerei mit der Kalligraphie. Man verlangt eben von den sonderbaren krausen Schriftzeichen auch Reinheit des Empfindens, Erhabenheit der Ideen und besondere Vornehmheit. Diese ungemein vielsagenden, komplizierten Schriftzeichen brauchen in der Tat einen Künstler, der viel gelernt hat, bis er sie in seiner richtigen Feinheit wiederzugeben versteht.

Betrachten wir aufmerksam die Figuren und Landschaftsbilder der Japaner, so beobachten wir ihre besondere Vorliebe für die S-Linie. Es ist für sie eine Schönheitsnorm. Die Landschafter gehen darin sogar so weit, dass sie uns vielfach Brückenbildnisse malen, da gerade eine kunstvoll gebaute Brücke schöne runde und S-förmige Linien enthält. Wir sehen also durch die Brücke ein Stück der Landschaft. Einer unserer modernen Meister, Segantini, hat es den Japanern nachgeahmt und gibt uns durch einen Bretterzaun einen Ausblick auf sein geliebtes, einsam schönes Engadin. Die japanische Kunst hat starke, konventionelle Formen, die immer

wieder aus der Natur geschöpft werden. Bahnbrecher, wie wir sie z. B. in Rossetti, Böcklin, Manet, Klinger besitzen, haben sie keine aufzuweisen.

Eine hübsche Probe ihrer Kunst geben sie auch in ihren Denkmälern, Tempeln und Pagoden. Der Reiz des alten Yedo liegt aber mehr in der Natur, als in seiner Kunst. Es sind immergrüne Haine und Chrysanthemumgärten. Da ist Natur in ihrer Überfülle, in ihrer Frühlingsblüte, in den roten Farben des Herbstes, untermischt mit gewölbten Brücken und Treppenfluchten. Natur in jeder Art durch Kunst erhöht. Ähnlich wie in Florenz die Kunst auf allen Plätzen und Strassen zu finden ist, wird in diesem Falle die Kunst hier lebendig, hat ihren wahren Zweck erreicht, indem sie sich mit dem Leben verbindet. Denkmäler in Japan erscheinen als Vordergrund einer schönen Aussicht. Sorgfältig werden immer die Plätze gewählt, damit die Denkmäler eine Wirkung auf die Landschaft ausüben. Der Kunsthistoriker, der sich mit Japan befasst, soll sein Hauptaugenmerk auf die Phantasie und Einbildungskraft der Künstler legen. Nicht das Handwerksmässige, sondern die geistige Auffassung muss ihm vor Augen schweben, die soll er untersuchen, dann erst urteilen. Ihre Kioske, Pagoden sind manchmal recht primitiv, aber in der Phantasie des Künstlers stellen sie feenhafte Schlösser dar. So ist es auch mit den winzig kleinen Gärten, die sich die Japaner anlegen und glauben in einem Riesenpark zu wandeln. Gerade diese Phantasie haben sie in ganz eigentümlicher Weise mit den alten Niederländern des XV. und XVI. Jahrhunderts, z. B. mit Hieronymus Bosch, gemeinsam. Diese Kraft ihrer Illusion gibt uns auch eine Erklärung für ihre oft so grillenhaften Einfälle, gerade wie sie uns Hokusai in seinem Gespensterbuche darstellt. Die japanische Kunst vom psychologischen Standpunkt aus zu betrachten, wäre ganz besonders interessant: also weniger die Produkte, welche sie geschaffen haben, als den Geist, welcher sich in ihren verschiedenen Schöpfungen spiegelt. Der Europäer bewundert an ihrer Arbeit zumeist die Vollendung des Details, die Sorgfalt und Geduld, bis ein Kunstwerk entstanden ist; aber die Originalität der Auffassung wird von uns noch viel zu wenig gewürdigt. Trotz aller historischen Kenntnisse ist uns die japanische Kunst doch noch



Hiroshige. Das Vöglein auf dem Blütenast
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)



Utagawa Toyohiro fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Promenade

(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München)





Ichiriusai Hiroshige fec.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Aus der Folge der Fusi-Ansichten

(Aus der Sammlung der Kunsthandlung R. W[illegible])



vielfach ein Buch mit sieben Siegeln. Vieles ist überraschend, anders als bei uns. Dass dieses sinnige Volk bei seiner hohen Kultur so ganz andere Vorstellungen von Wohnungsbehaglichkeit besitzt, wie wir, fällt uns besonders auf.

Das Haus ist aus Holz, kleinräumig, aber luftig, mit Schiebewänden versehen, von einer Veranda umgeben. Durch Verschiebung dieser Wände kann der Innenraum alle Augenblicke geändert werden. Möbel kennt man fast nicht. Der Wandschirm und kleine verzierte Kästen sind das Wichtigste. Man sitzt auf Matten und schläft auf Matratzen. Der Kopf ruht auf einem eigenen Gestell, das die kunstvollste Lackarbeit aufweist. Kleine Tischchen dienen zum Schreiben und Malen. Die Bronzen und Nippes sind in einem Einbau verwahrt. Nur wenn der Japaner in Stimmung ist oder Besuch erhält, werden seine Wandbildnisse (Kakemonos) aufgerollt. Die frugalen Mahlzeiten bestehen aus ein wenig Reis und etwas Fleisch und als Luxus gönnen sich die Japaner ein kleines Schälchen Reiswein. Ihr Vergnügen ist ein Nachmittagspaziergang.



Hiroshige. Der Adler über dem Wasser
(Aus der Sammlung der Kunsthandlung Krause in München)

Körperliche Ausdauer zeigt der Krieg. Der Krieg mit China und zuletzt der mit Russland hat eine ganze Reihe von Schlachtenmalern und Schlachtenzeichnern hervorgebracht. Auf diesen Kriegsbildern sehen wir die Japaner immer todesmutig im Kugelregen stehen, und ihre Fahnen wehen. Betrachten wir eines ihrer untergehenden Kriegsschiffe, so finden wir selbst auf den Gesichtern dieser sterbenden Helden, dass der letzte Gedanke dem geliebten Vaterlande und dem Kaiser gegolten hat. Diese grenzenlose Liebe hat etwas Sieghaftes schon in sich. Man sagt, die Liebe sei stärker als der Tod. Dieser Spruch findet bei den Japanern volle Bestätigung



Hiroshige. Muschelsammlerinnen
(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München

Kunitsune. Öffentlicher Park
(Aus der Kollektion der K. B. Graphischen Sammlung in München)

Männer, die sich vom tätigen Leben zurückgezogen haben, wie Beamte und höhere Militärs, suchen ländliche Orte auf, um nach den Kämpfen, die das Leben ihnen gebracht, Frieden zu geniessen. Hier führen sie ein eigenes Dasein, indem sie ihrer Gedankenwelt nachgehen, nach neuen Idealen streben. Sie erfinden ein künstliches Leben künstlerischer Verfeinerung, indem sie ihre Kunstschätze betrachten und die köstlichen Wohlgerüche ihrer Gärten einatmen. Es liegt ein tiefer Sinn darin, sich für die Herbsttage des Lebens noch Genüsse vorzubehalten. Köstliche Dinge, die uns noch erfreuen, auch wenn die Jugend längst schon Abschied genommen hat. Ein Zauber, der uns immer bis zu unserem letzten Atemzuge gefangen hält. Wie Kinder, die in die Wolken schauen und dort ihre Märchen träumen, so sehen die Japaner in der äusseren Welt, was tatsächlich nur in ihrem inneren Bewusstsein existiert. Sie sind echte Lebenskünstler. In ihrer Seele wohnt ein ewiger Frühling!



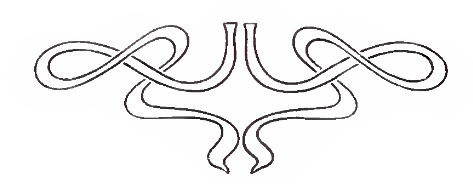
Sharaku. Bildnis eines Schauspielers
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

In unserer europäischen Kunst hat Japan besonders unsere Plakatmalerei beeinflusst. Sie hat ihr Bestes der japanischen Gravüre zu verdanken. Der Japanismus zog weite Kreise: in Deutschland interessiert sich dafür u. a. Th. Th. Heine, in England der Amerikaner Whistler, in Österreich Orlik, in Russland Konstantin Somoff. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur bringt schöne japanische Muster, die überall Anklang finden.

Fragen wir uns einmal, wie wird sich diese japanische Kunst entfalten, wenn die jungen Japaner in München, Berlin, London und Paris ihre Studien gemacht haben, diese Kenntnisse, die sie in Europa sammelten, in ihre heimatliche Note umsetzen? Was haben wir in diesem Falle von ihrer Kunst zu erwarten? Vor allem mehr plastische Gestaltung. Sie werden in den europäischen Museen von den alten bis auf die modernen Meister Bewegung und Lichteffekte studieren. Das dramatische Leben der Gemälde eines Rubens, die Keckheit eines Frans Hals, die Schäferidyllen von Watteau, die Arbeitsbilder eines Menzel und Liebermann, die herrlichen Beleuchtungseffekte in einer neapolitanischen Landschaft, die uns Achenbach wiedergibt, ein Tänzerinnenbildnis Degas', eine Phantasie Wierz' und Moreaus, Impressionen von Pissaro und Monet, Armeleutbilder eines Israëls, ein Bismarck, von Lenbach gemalt, oder „Die Sünde" von Stuck, endlich ein Stierkampfbildnis von Francisco de Goya: all das muss den Japanern

Hokujin. „Bild des französischen Tempels in Holland“
(Aus der Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern)

und ihrer Kunst eine neue, geradezu ungeahnte Welt erschliessen. Wie das Leben und Treiben eines fernen, uns unbekannten Planeten, das durch einen Zufall unserer Erde urplötzlich geoffenbart wird, so muss unsere Kunst auf das ferne Inselvolk wirken. Ihr grosses Nachahmungstalent, ihr Auffassungsvermögen wird sich dabei glänzend bewähren, ihre Kunst zu hohen Zielen führen. Wir sehen schon jetzt bei den Chrysanthemum-Festlichkeiten im Palaste des Mikado die hohen Würdenträger nicht mehr in den glänzenden National-Seidengewändern, sondern im schwarzen Frack. Das ist eine bedeutsame Wandlung in den Vorgängen ihres Lebens, es wirkt auch bereits auf ihre Kunst der Einfluss des Westens. Nur in ihren Gärten strahlen die Kirschenblüten und Chrysanthemen in alter Pracht als unveränderte Wahrzeichen dieses Märchenlandes.



DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN
FRANZ HANFSTAENGL



G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

Inhalts-Angabe

1906. II. Halbband

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Constantin Meunier. Das Denkmal der Arbeit, in seiner Aufstellung bei Keller & Reiner in Berlin
(Halbkreisförmige Anordnung, wie vom Künstler zuletzt vorgesehen)

CONSTANTIN MEUNIER

VON

ALEXANDER HEILMEYER

Mit dem Namen des grossen belgischen Bildhauers verbindet man, sobald man von seinen Werken spricht, sofort bestimmte gegenständliche Vorstellungen. Man denkt an wuchtige, nervige Arbeitergestalten aus den belgischen Kohlendistrikten, an Puddler, Lastträger, Hammermeister, Minenarbeiterinnen, an Bauerngestalten, Säer, Schnitter, Mäher. Man vergleicht Meunier mit Zola und nennt ihn einen Meister der grossen „sozialistischen Epoche“ in der europäischen Kunst. Man preist ihn als den Entdecker eines neuen Stoffgebietes. Hätte Meunier nichts anderes vollbracht, er würde wie so viele andere nur für den Tag gearbeitet haben; sein Werk würde nur innerhalb seiner Zeit Geltung besitzen, es wäre mit ihm dahingegangen. Glücklicherweise verhält es sich mit Meuniers Werk doch etwas anders — es überdauert seinen Schöpfer, weil in ihm nicht bloss rein gegenständliche Interessen verknüpft, nicht bloss momentane Erscheinungen festgehalten sind, sondern rein künstlerische Werte.

Das Gegenständliche, der Stoff, den er zuerst aufgriff und behandelte, hat freilich dazu beigetragen, seine Kunst populärer zu machen, als dies sonst bei plastischen Bildwerken der Fall ist. Aber nicht das Was ist es, das in der Kunst Geltung hat, sondern das Wie. In der Art, wie Meunier diese Arbeitergestalten darstellt, als stünden sie unterm freien Himmel und flutete und wogte das Licht und die Luft um diese energischen ruhenden Formen, die als dunkle Silhouetten eindrucksvoll und kräftig sich gegen die Umgebung abheben, darin liegt das Geheimnis ihrer

starken Wirkung. Wir haben alle schon auf der Strasse, am Hafen, in den Fabriken, auf dem Lande solche Meuniergestalten gesehen, wir haben aber nie das darin gesehen, was Meunier sah. Wir sahen nur das Gegenständliche: Bergleute, Schmiede, Ziegelarbeiter, Schnitter und Schnitterinnen. Meunier sah mehr, er sah den grossen Zug in den Gestalten, den Rhythmus geschwungener Formen, ausdrucksvolle Gebärden, Gesten im Flusse der Bewegung und in gefestigter Ruhe. Solches Schauen ist ein anderes als dasjenige, das nur blosse Gegenstände vor sich sieht. Das künstlerisch geschulte Auge erkennt ein Mehr in den Dingen; etwas anderes als kostümierte Menschen, Arbeitergestalten in ihrem gebräuchlichen Habitus, es sieht durch und durch und empfindet das von aller Zufälligkeit der momentanen Erscheinung Unabhängige, Dauernde, das organische Leben der Form in der individuellen Erscheinung. Meuniers Gestalten überraschen durch ihre unmittelbare Naturnähe. Er muss sich stets im Einklang mit dieser gefühlt haben. Aus der Natur heraus empfand er zuerst die schöpferische Kraft, überkam ihn die Ahnung von der Einheit alles Lebendigen. Weil er die Natur in sich fühlt, ist sie ihm auch überall gegenwärtig, in jeder Erscheinung. Er umfasst mit gleicher Treue und Innigkeit des Blickes Mensch und Tier, bildet mit gleicher Liebe das Schurzfell des Arbeiters wie seine hölzernen Pantoffel, verehrt in allem und jedem ein Dasein, das sich uns in sichtbarer Gestalt, in Linien und Kurven, in Farben und Formen offenbart. Diese tiefe Sympathie zu allem Seienden bildet den Grundzug seiner künstlerischen Individualität, die ihren Sitz im Menschen Meunier hat.

Wie unendlich liebenswert dieser Mensch gewesen sein muss, das kam zum Ausdruck in den Worten, die ein Freund Meuniers, der Maler Scaguet, an dessen Bahre am Tage der Bestattung, den 7. April 1905, sprach: Wir haben Dich liebgehabt, Meunier, um Deiner herrlichen Augen willen, die voller Güte waren. Wir haben Dich liebgehabt um Deines grossen Herzens willen, das voller Mitfühlen war; wir haben Dich liebgehabt, Meunier, um Deiner feinen Hände willen, die voller Wohltun waren!

Selten, dass ein Künstler mit diesem Akzent in seinen Werken schon zu Lebzeiten so tiefe und nachhaltige Wirkungen erringt. Auf der belgischen Jahrhundertausstellung im Cinquantenaire-Palast in Brüssel war die Meunierausstellung der Mittelpunkt. Und immer klingt in den begeisterten Berichten über das Werk Meuniers die tiefe Sympathie mit dem Menschen Meunier zwischen den Zeilen der Berichterstatter durch. Einer schreibt: „Es ist einem plötzlich, als stehe Meunier, der grosse, gütige, tote Meunier sinnend und nachdenklich zwischen allen seinen Werken, als höre man leise seine Stimme, als brauche man sich nur umzuwenden, um ihm die feine, ausgearbeitete Hand zu drücken.“ Und auf der Meunierausstellung in Berlin klang wieder der Ton jener allgemeinen Sympathie und Verehrung des Künstlers und Menschen Meunier durch. Meunier, der bescheidene einsame Künstler, feiert gegenwärtig seine Auferstehung in den glänzenden Salons der Hauptstädte, und ein Publikum, das in der tollen Jagd nach neuen Sensationen müde geworden, das gewohnt ist, über alles mit einem leichten Achselzucken zur Tagesordnung überzugehen, begeistert und berauscht sich an den Werken Meuniers. Allerdings, einsam steht er auch hier, wie jede wahre Grösse. Sein Stil wirkt doch wie ein Rätsel, und vor der Wucht und









Aus der Meunier-Ausstellung bei Keller & Reiner in Berlin

Sachlichkeit seiner Darstellung erschrickt die mondäne Blasiertheit — die panische Wirkung des grossen Kunstwerkes!

Meuniers Leben und künstlerische Entwicklung ist sehr interessant, da man sein Leben bis zum fünfzigsten Jahre nur als eine Vorbereitung für das, was nachher kam, ansehen muss. Meunier bietet das seltsame Schauspiel eines edlen Gewächses, das erst spät, dann aber umso köstlichere Früchte zeitigt. Sein Leben ist bald erzählt. Wir folgen den Angaben von Georg Treu in seiner Schrift über Meunier, der sich seinerseits auf die Biographie von Edmond-Louis de Taeye stützt.

Als jüngstes von sechs Kindern wird Constantin Meunier 1831 in Etterbeek, einer Vorstadt Brüssels, geboren. Er verliert bald seinen Vater. Sein ältester Bruder, Jean Baptiste Meunier, der bekannte Kupferstecher, nimmt sich seiner an und leitet seine ersten Schritte auf dem Wege zur Kunst. Meunier tritt, noch sehr jung, in die Brüsseler Akademie ein, wo er von den Werken der Antike einen tiefen dauernden Eindruck empfängt. Er kommt zu einem Meister in die Lehre, bei dem er gelegentliche Unterweisungen im Modellieren mit den niedrigsten Arbeitsverrichtungen in der Werkstätte erkaufen muss. Als Zwanzigjähriger stellt er eine ganz im klassizistischen Geschmacke gehaltene Statue aus.



Aus der Meunier-Ausstellung bei Keller & Reiner in Berlin

Aber dabei bleibt er nicht stehen. Das Missverhältnis der in blosser Nachahmung sich ergehenden klassizistischen Kunst und der Denk- und Empfindungsweise der Gegenwart konnte ihm nicht verborgen bleiben. „Noch wusste er nicht, was ihn das spätere Leben zweifellos gelehrt hat: dass Grösse und Schönheit der Antike nicht an einen bestimmten Stoff gebunden, sondern über alles Gegenständliche erhaben und darum unsterblich sind.“

„Meunier fiel, als ihm die Unfruchtbarkeit seiner mit antiken Bildern spielenden Phantasie offenbar wurde, in den Fehler aller Jugend. Er hielt seine Instinkte nicht mit den Ergebnissen seiner Arbeit auseinander, verwechselte Ursache und Wirkung und stürzte die eigenen Ideale radikal um.“ Er wandte der Skulptur den Rücken und wurde Maler und zwar wandte er sich der Richtung zu, welche die naturalistisch-soziale Tendenz der Zeit am stärksten ausgebildet hatte.

In der auf die Darstellung des gegenwärtigen Lebens gerichteten Malerei waren die beiden französischen Künstler Honoré Daumier und François Millet vorbildlich. In der Zeit des Bürgerkönigs Louis Philippe erschienen in den französischen Witzblättern charakteristisch gezeichnete

Constantin Meunier sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Industrie

Flachrelief vom Denkmal der Arbeit



Gestalten, Typen aus der bürgerlichen Gesellschaft und aus dem arbeitenden Volke. Daumiers zeichnerische Darstellung war sehr grosszügig. Mit sicheren Linien umschrieb er eine Figur, erfasste den rhythmischen Schwung ihrer Bewegung, als gelte es, sie nicht bloss auf der papierenen Seite eines Witzblattes, sondern in monumentalen Zügen auf einer grossen Mauerfläche festzuhalten. Während er die „Caricature“ illustrierte, hätte er ebensogut die Wände des Pantheon mit Bildern aus dem Leben seiner Zeit schmücken können. Für Daumier wie für Millet hatte die Darstellung des modernen Menschen nichts Befremdendes. Sie transponierten jede Erscheinung: Bauern, Arbeiter im Kittel und Schurzfell, in Bluse und Stiefeln ins Zeichnerische und Malerische. Millet insbesondere fand eine neue Form für die Erscheinung des modernen Menschen; er hatte ein plastisches Auge. Er sah die menschliche Figur in ihrer ganzen Totalität. Man hat es schon oft gesagt, in ihm steckte ein verkappter Bildhauer. Millet schilderte seine ländliche Umgebung, vor allem den Bauern, mit einer packenden überzeugenden Wahrheit und Kraft des Ausdruckes.



Constantin Meunier. Ophelia (Bronze)

Es ist nichts davon bekannt, dass Daumiers oder Millets grosser zeichnerischer Stil damals auf Meunier eingewirkt hätte, vielmehr scheint ihm sein Freund De Groux Lehrer und Vorbild gewesen zu sein. In einigen Bildern dieses Meisters, wie z. B. in dem „Trunkenbold“ und noch viel stärker und temperamentvoller in dem „Streit im Wirtshause“, ist ein starker Naturalismus, ein groteskes Element, das an Brouwer gemahnt, sichtbar. In einem anderen Bilde desselben Malers, dem „Viaticum“, ist eine konzentrierte malerische Stimmungskraft, die in dem ihm innerlich verwandten Meunier starke Anregungen vermitteln musste. Es erscheint nach alledem ganz begreiflich, dass sich Meunier vorzüglich an diesen Meister anschloss. Er malt seine ersten Bilder, Krankenhaus- und Totenkammerszenen, Bauernaufstände und Arbeiterbilder in schwerer dunkler Öltechnik, ganz analog seinem schwerflüssigen melancholischen Geblüt, aus dem ihm diese Stimmungsmalerei erstand. Ein anderer wird er erst, als er einer Anregung Camille Lemonniers folgt und die

belgischen Industriebezirke aufsucht. „Hier war es, wo der neue Maler in ihm ward und wuchs. Was er jetzt malt, ist ein neues Belgien, das noch keiner vor ihm geschildert. Es ist das Land der Kohlenwerke und Fabriken; das Land, durch das zahllose Eisenbahnzüge auf dem dichtesten Schienennetze der Welt Tag und Nacht dahinjagen zwischen ganzen Gebirgen schwelender, von qualmenden Schloten überragter Kohlenhalden, wo die Menschen gleich Ameisen auf den schwarzen Schlackenhaufen umherklettern und unter der Erde an hunderttausend Bergleute der Kohle in einem Gewirr dunkler Gänge nachgraben.“ All dieses zeichnet Meunier oder malt es in Pastell, unermüdlich immer wieder neue Gegenstände und Situationen aufsuchend.



Constantin Meunier. Christuskopf (Bronze)

Man wird es nicht leugnen können, dass diese Kunst einen vorwiegend illustrativen Charakter trägt und dass sie sich zu dem späteren, plastischen Werke verhält wie ein Spiel, dem erst der Ernst und die Reife selbstsicheren Könnens folgt. Auch da, wo er sich als Maler am stärksten erweist, wo er nur farbig gefühlte Stimmungen gibt und die Seele der Landschaft offenbart, schildert er nur das Milieu und die Menschen im Einklang mit demselben. Als Bildhauer hingegen ist er auf diese allein angewiesen. Um die menschliche Figur klar und rein in die Erscheinung treten zu lassen, muss er von allen Einflüssen der Umgebung, wie Farbe, Licht, Luft, abstrahieren, er muss sie hinausrücken aus der gewöhnlichen Interessensphäre in die Ruhe und Einzelheit der Plastik.

Man nennt Meunier einen „Malerbildhauer“ und das mit Recht. Denn wie im Maler Meunier schon der Bildhauer Meunier wirkte, so noch viel mehr im Bildhauer der Maler. Deshalb muss hier einiges über das Verhältnis der Plastik zur Malerei im allgemeinen gesagt werden.

Das Wesen der Plastik liegt in der Form; aber selten stellt sich uns das Wesen der einzelnen Künste in den Werken der Künstler rein dar. Obwohl den einzelnen Künsten bestimmte Grenzen gezogen sind, finden doch überall Anklänge und Übergänge statt. Und diese Wechsel-

beziehungen können in einem gewissen Grade bereichernd auf jede einzelne Kunstgattung einwirken. Freilich liegt bei solch gegenseitiger Annäherung und Vermischung auch schon die Gefahr, fremde Ziele mit fremden Mitteln anzustreben, wodurch dann notwendig unvollkommene Resultate entstehen.

Die drei raumschmückenden Künste Plastik, Architektur und Malerei sind vielfach auf solche Wechselbeziehungen angewiesen und deshalb ihren Gefahren auch besonders ausgesetzt. Wir wollen insbesondere diejenigen zwischen Malerei und Plastik näher ins Auge fassen. Wie jene schöpft die Plastik ihre Anschauungen aus der Natur. Allein der Vorrat ihrer Gegenstände ist gering gegenüber dem der Malerei, die geradezu alles Sichtbare sich unterwirft, das Massenhafte wie das Einzelne, das Flüchtige wie das Dauernde, und jeden Reiz der Form, des Lichtes und der Farbe sich dienstbar machen kann. Der Gegenstand der Plastik ergibt sich vor allem aus der Bedeutung, die die Form als ihr einziges Ausdrucksmittel behauptet. Sie bedarf einheitlich organisierter, geschlossener Körper, wie sie unter den lebenden Wesen nur Mensch und Tier besitzen. „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand der bildenden Kunst.“ Der Bildhauer muss sich im Gegensatz zum Maler auf die Einzelerscheinung im Raume beschränken. Er kann nicht wie dieser durch einen lebhaft bewegten Vorgang, durch Schilderung von gewissen Zuständen etc. das Interesse vielseitig anregen. Wo er es dennoch unternimmt, nähert er sich dem Gebiete der Malerei und läuft Gefahr, sich gegen die plastische Kunst zu versündigen. Daher versagt die Plastik, wo es sich darum handelt, den Menschen in Situationen mit leidenschaftlich erregten Zuständen und in vorübergehenden Handlungen gleichsam agierend darzustellen; daher ihn die Alten immer in seiner beharrenden, seelisch-animalischen Wesenheit wiedergaben. Dieses prägt sich deutlich in der Kunstform der Statue aus.



Constantin Meunier. Kinderporträt (Bronze)

Das schon bei den Ägyptern lebendige statuarische Ideal, das in der Ehrfurcht vor dem tiefsten, unentwegten Grunde menschlichen Wesens im Gegensatz zu den in Handlungen und

Gebärden reflexmässig sich spiegelnden äusseren Anregungen wurzelt, war nur zu erreichen in einer in sich selbst ruhenden, jeder äusserlichen Zweckverfolgung entsagenden, der individuellen wie der momentanen Zufälligkeit entrückten Steinfigur.

Die Bronze erlaubt schon eine viel grössere Freiheit in der Wiedergabe des Bewegten. Daher sehen wir von jeher alles Bewegte, Dynamische im Momente statischen Gleichgewichts in Bronze dargestellt. Bildhauer, die das Bedürfnis fühlten, im menschlichen Körper nicht nur ein Abbild der architektonisch wirkenden Kräfte, nicht nur statische und gleichmässig sich auswirkende rhythmische Erscheinungen darzustellen, sondern subjektiv gefühlte Gesten und Stellungen, wie sie ihnen das eigene Körpergefühl eingibt, haben am liebsten Bronze zu ihrem Ausdrucksmaterial erwählt.

Meunier, „der Malerbildhauer“, hat kein einziges Marmorwerk geschaffen. Die Belebung und Individualisierung der Form, wie sie zweifelsohne durch die Einflüsse der modernen Malerei in die Plastik gekommen sind, finden ihren natürlichen plastischen Ausdruck im Relief. Im Relief kann der Bildhauer ganz im Sinne des Malers durch Licht- und Schattenkontraste bildähnliche Wirkungen hervorbringen. Bei der Rundfigur wird dies durch die dritte Dimension ersetzt. Die Stellung der Rundplastik im Raume bringt es mit sich, dass sie sich beschränkt und Ruhe und Einzelheit bewahrt; dagegen verstattet das Relief als eine in sich geschlossene bestimmt abgegrenzte räumliche Erscheinung viel grössere Freiheiten. Der Bildhauer kann im Relief ähnlich dem Maler die mannigfaltigsten Erscheinungen, Ruhendes und Bewegtes, darstellen, ja sogar bestimmte Vorgänge und Handlungen erzählen und wiedergeben: Lyrisches, Episches und Dramatisches. Wenn z. B. wie in vielen Reliefs Szenen im Freien dargestellt sind, so gewinnt man aus wenig Andeutungen, ein paar Felsen, Bäumen, einer horizontalen Linie im Hintergrunde den vollständigen Eindruck von Freilicht und -Luft. Bildhauer alter und neuerer Zeit haben daher im Relief sogar landschaftliche Stimmungen auszudrücken versucht. Diese Andeutungen mögen fürs erste genügen, zu zeigen, welcher Art die Beziehungen zwischen Plastik und Malerei sein können. Sie sind in der modernen Plastik so vielfache und vor allem so differenzierter Natur geworden, dass es noch ganz anderer umständlicher Erklärungen bedürfte, die aber über den in diesem Hefte möglichen Rahmen einer Würdigung Meuniers weit hinausgingen, wiewohl gerade dieser Künstler und seine Werke vor allem Anlass dazu gäben, denn der Bildhauer Meunier ging aus dem Maler Meunier hervor.

Am deutlichsten erkennt man diese malerische Abstammung Meuniers in seiner Art zu modellieren. Wie alle modernen Bildhauer, die vorzugsweise von der malerischen Anschauung ihrer Zeitgenossen beeinflusst wurden, ging auch er von der unmittelbaren Wahrnehmung aus und deshalb musste ihm die Technik, die es gestattet, Zug um Zug vom Naturmodell auf das plastische zu übertragen, die passendste erscheinen. Der weiche geschmeidige Modellierton gibt jeder Regung Raum; es lässt sich mit ihm trefflich „malen“, die vom Licht gestreiften Flächen, die stofflichen Unterschiede, Haut, Haare, Gewandung lassen sich täuschend wiedergeben. Ja man glaubt bei einem gut modellierten Kopf selbst das reflexmässig sich spiegelnde nervöse Leben eines Gesichts wahrzunehmen. Die stark akzentuierte Formgebung erzeugt ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten,



Constantin Meunier sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bergbau

Flachrelief vom Denkmal der Arbeit





Constantin Meunier sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Handel und Verkehr

Flachrelief vom Denkmal der Arbeit





Constantin Meunier sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Landwirtschaft

Flachrelief vom Denkmal der Arbeit



das wiederum den Eindruck des Momentanen und Zufälligen hervorruft und beim Beschauer eine starke Stimmung erzeugt. Ein ganz vorzügliches Beispiel für diese Art Modellierung bietet der herrliche Bronzekopf der „Ophelia“ mit aufgelöstem Haar, aus dem ein starkes, leidenschaftlich erregtes Leben spricht. Bezeichnend ist schon die vorgeneigte Haltung des Kopfes, das grosse offene Auge, die sensitive Nase, der leise geöffnete Mund und das in rhythmischem Linienfluss herabwallende Haar, das einen ungemein belebten Kontrast zu den fleischigen Teilen des Kopfes bildet. Haut, Fleisch und Haare sind hier mit einer an Rubens erinnernden Empfindung für das sinnliche Leben der Form gebildet.

Die gleiche Belebtheit der Form findet man auch bei dem Christuskopf; ein asketisch ausdrucksvolles Gesicht, von lang herabwallendem Haar umrahmt. Also auch hier wiederum das gleiche Bestreben ornamentaler kräftiger Kontrastwirkung zwischen den Gesichtspartien und den behaarten Teilen des Kopfes. Wir bemerken auch, wie diese, das Stoffliche der Oberfläche stark hervorkehrende Modellierung dem Sinne der Bronze entspricht, wie grosse Flächen mit scharfen Rändern aneinanderstossen und wie durch ornamentale Linienführung das dunkle Metall belebt und der Reiz desselben erhöht wird. Aus diesem Grunde stehen neben grossen Weichheiten grosse Härten wie z. B. bei besonders stark markierten Linien, die Ränder der Lippen, Nasenflügel, der Schnitt der Augen, Ohrmuschel u. dergl. In diesem Sinne sind die hier vorgeführten Büsten für den charakteristischen, eleganten Bronzestil Meuniers bezeichnend.

Unter Meuniers ersten Arbeiten befindet sich die Statue eines Hammermeisters, der in voller Arbeitsausrüstung dasteht. Es ist eine mit scharfen Umrissen umschriebene Standfigur in ruhiger Haltung. Man könnte sagen, sie wäre gut komponiert, wenn dies die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit des bildnerischen Ausdruckes zuliesse, mit der hier ein gut beobachtetes Stück Leben wiedergegeben ist. Die Art, wie hier Meunier das Arbeitsgewand plastisch behandelt, verdient besondere Aufmerksamkeit. Wie bekannt, bereitete die



Constantin Meunier. Lastträger (Bronze)



Sämann (Bronze)
vom Monument der Arbeit



Hammermeister (Bronze)



Schnitter (Bronze)

von

Constantin Meunier



Steinbrecher (Bronze)



Bergarbeiterin, rufend (Bronze)



Juni, ausruhender Schnitter (Bronze)

von

Constantin Meunier

Kostümfrage den Bildhauern im neunzehnten Jahrhundert grosse Schwierigkeiten. Der deutsehe Bildhauer Rauch erhob immer wieder aufs neue die Klage, so oft er gezwungen war, seine Helden mit Rock, Hose und Stiefel zu drapieren. Mit der Vorstellung einer idealen Denkmalsplastik schien dies auch unvereinbar. Noch mehr gefürchtet war die Anwendung des Zeitkostüms wegen der mangelnden plastisch-tektonischen Wirkung. Was der Bildhauer in der Darstellung des Aktes mühsam erreicht hatte, im nackten Körper das Organisch-Architektonische herauszuarbeiten, das verdarb er sich wieder, wenn er seine Figuren bekleidete. Man hatte vor den meisten Denkmalsfiguren immer das Gefühl von angezogenen, bekleideten Aktfiguren.



Constantin Meunier. Schiffbrüchig (Bronze)

Meunier, der dieses Problem wieder aufgriff, scheute vor keinem Realismus der Darstellung zurück; er übernahm, was er sah, in die Plastik und überwand die scheinbaren Schwierigkeiten, die die Behandlung des Kostüms bot, indem er es einfach plastisch behandelte. Zuerst noch ein wenig kostümlich im Sinne einer Draperiefigur, dann immer freier und grosszügiger.

Auf diese Anfänge weisen der eben erwähnte Hammermeister und die Bergarbeiterin. Letzteres Werk könnte schliesslich auch französischen Ursprungs sein. Völlig überwunden ist das Kostümliche bei dem Schnitter, der, einen Augenblick in der Arbeit inne haltend, sich den Schweiss von der Stirne wischt. Die einfache, ausdrucksvolle Pose dieser Figur zeigt einen sicher und bestimmt umschriebenen Stand, eine überaus deutliche Silhouettenwirkung, einen Parallelismus in den anstrebenden, aufsteigenden und absteigenden Linien, so dass zugleich das Ruhende und Bewegte deutlich in die Erscheinung tritt. Die Figur weist dem Beschauer sofort einen bestimmten Standpunkt an, welcher der in unserem Bilde dargestellten Ansicht vollständig entspricht. Das gerade Gegenteil von dieser Figur zeigt die Darstellung des Schnitters bei der Arbeit. Der Anblick dieser Figur lässt den eigentümlichen Rhythmus einer im gleichmässigen Tempo aus-

geführten Arbeit lebhaft empfinden. Dieses Schwingen der beiden Arme, wobei der kräftige Ruck den ganzen Oberkörper mit sich zieht und die beiden im Ausschreiten begriffenen Füsse sich dieser Bewegung entgegenstemmen, ergibt Überschneidungen und Verschränkungen der Glieder, welche die Figur bis zur Unkenntlichkeit entstellen würden, wenn nicht der klare Gesichtssinn des Künstlers und sein harmonisches Empfinden auch hier den Stoff so vollkommen plastisch verarbeitet hätte, dass wir ein vollkommenes, deutliches Bild davon erhalten. Dabei kommt ihm seine Art zu modellieren besonders zu statten. Meunier arbeitet nie auf Detailwirkungen hin, d. h. er betont nie die Einzelheiten. Seine Körper sind keine modellierten Puppen mit vielen Muskeln, er sieht vielmehr auf das Ganze, auf die Gesamterscheinung als ein organisiertes System von rhythmisch bewegten Formen.



Constantin Meunier. An der Tränke (Bronze)

Eine Ergänzung zu dieser Figur bildet die eines den Hammer schwingenden jungen Steinbrechers. Hier ist derselbe Rhythmus, dieselbe Auslösung von Kräften und dieselbe Gebundenheit in der plastischen Form. Und wiederum, wie bei bei allen seinen Gestalten, die scharfe Betonung der charakteristischen individuellen Bildung der Form, ein Realismus, der durch den Gegenstand vollständig gerechtfertigt ist. Bei Meunier wirkt das Gegenständliche erläuternd mit, es ist unmittelbar mit dem plastischen Ausdruck verbunden. Daher man auch von Meunierschen Arbeitergestalten sprechen kann, natürlich ohne Beigeschmack von sozialer Kunst.



Constantin Meunier. Ein Philosoph (Bronze)



Constantin Meunier. Ecce homo (Bronze)

Die Kühnheit, mit der Meunier lebhaft bewegte Gesten in Bronze überträgt, wird am besten durch eine Figur wie „Der Lastträger“ vor Augen gestellt. Mit wuchtigen Schritten ausschreitend, die schwere Last auf dem Nacken, die eine Hand kräftig in die Seite gestemmt: man glaubt, diese Figur vor sich zu sehen. Aus einer Folge von vor sich gehenden Bewegungen ist



Constantin Meunier. Der Steinmetz (Bronze)

gerade der Moment ausgewählt, wo das Schwergewicht des Körpers im Schwunge der Bewegung gleichmässig balanciert wird, ähnlich wie bei einer Wage, wenn das Zünglein in der Mitte steht. Durch das im Augenblicke des Übergangs zur Bewegung festgehaltene statische Moment tritt der ruhende Punkt aus der Erscheinungen Flucht ins räumliche Dasein. Das Lastende und Tragende, das sich in der Funktion der oberen Gliedmassen ausdrückt, verstärkt diese Vorstellung. Übersetzt man diese Funktion noch mehr ins Architektonische, in die Gebundenheit der starren Materie, so haben wir die Form der Karyatide. Diesem tektonischen Charakter der Form nähert sich auch sein „Sämann“. Das grotesk Charakteristische fehlt, dagegen tritt das Statuarische in die Erscheinung. Das Statuarische, nicht zu ganz klarem formalem Typus durchgebildet, sondern immer mit dem Einschlag individueller subjektiver Formgebung durchsetzt. Kein still in sich ruhendes, von aller äusseren Zweckverfolgung befreites Kunstgebilde nach Art der Griechen,



Constantin Meunier. Mutterliebe (Bronze)

kein objektiviertes Menschenbild, bestimmt, in einer bis ins kleinste künstlerisch durchgebildeten Umgebung, wie antike Statuen in antiker Architektur, aufgestellt zu werden, sondern die freie Schöpfung eines von einem unmittelbaren Vorbild in der Natur inspirierten Künstlers. Für Meunier ist die Darstellung des Menschen Zweck und Ziel der Kunst; er kennt nichts Höheres, als dieses beseelte, in seiner Form vollendetste Wesen der Natur nachzubilden. Und als eines das eigene Wesen und Empfinden in diesem Abbild sich spiegelnden Geistes sieht er in jedem Menschenbild sein eigenes Ich. Dieses lyrische Gefühl, das bei Meunier in allen Arten zu finden ist und in seinen Statuen die mannigfaltigsten Formen annimmt, erhält seine Phantasie in beständiger Bewegung. Sie schweift aber nie vom Gegenstande, von der Wirklichkeit ab. Man darf nicht nach neuen Motiven und Erfindungen bei ihm suchen. Nach dieser Seite bietet er wenig und viel untergeordnetere Geister gewähren in dieser Beziehung zehnmal reichere Ausbeute. Er behandelt immer dasselbe Motiv: die Gestalt des arbeitenden Menschen, wenn der Nerv der Anstrengung die Muskeln spannt und die erhöhte Energie sich in ruhiger Haltung konzentriert oder sich in rhythmischer Schwungkraft auslöst. Daher der fesselnde, überaus lebendige Anblick, der keine Gleichgültigkeit und Langeweile aufkommen lässt. Immer ist ein sich vollziehendes, wägendes und sich drängendes Leben in die Form eingespannt. Wiederum kommt dies zum Ausdrucke in dem Reiter und dem Pferde an der Tränke, in dem vordrängenden und doch zugleich vorsichtig zurückhaltenden Gaul sowie in der Haltung des Reiters, der das statische Gleichgewicht herstellt. Bei der Wiedergabe derartiger zufälliger Erscheinungen, herausgegriffen aus der Fülle des Lebens, würde der blosse Naturalist am Ende stehen bleiben und unter der Sisyphusarbeit des Festhaltens eines derartigen Eindruckes erliegen. Nur wer die Sprache der Kunst vollkommen beherrscht, bewältigt solche Aufgaben. Ein kühnes Experiment ist auch die Bronze „Schiffbrüchig“.



Constantin Meunier sculps.

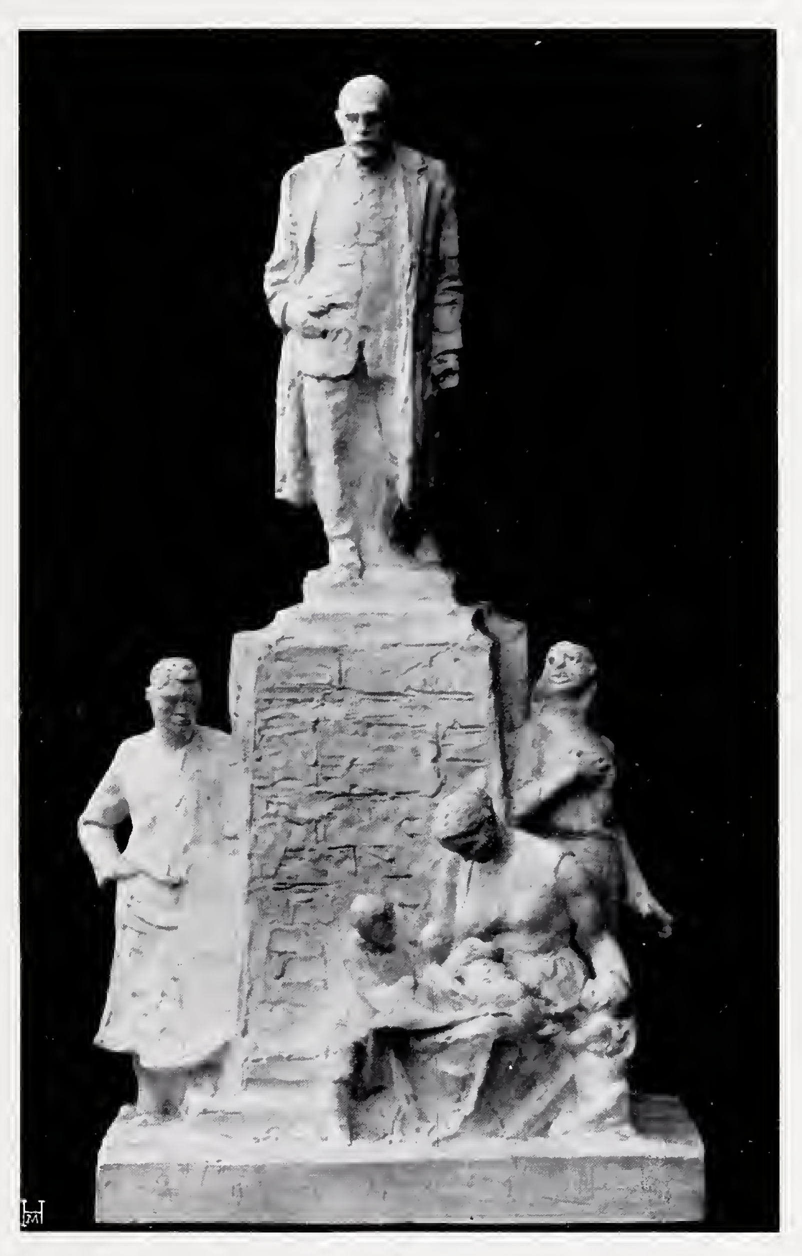
Phot. F. Hanfstaengl, München

Mütterlichkeit

Studie für das Zola-Monument (Gips)



Äusserste physische Anstrengung und stärkster psychischer Affekt bringen auf der Oberfläche des Körpers ein unruhiges Spiegelbild hervor, das sich mit dem Charakter der in ihrem Ausdruck beharrenden Materie gerade noch verträgt, weil die starre Ruhe diese Wallungen wie in einem gefrorenen Zustand erscheinen lässt. Hier ist auch gerade der Punkt, wo das Plastische ins Malerische einschlägt und die Stimmungskraft der Farbe kaum mehr zu entbehren ist. Das Auge will hier mehr haben, als es sieht, es will den Mann in dem tosenden Spiel der Wellen vor sich sehen, wo diese Angst und Verzweiflung, diese riesenmässige Anstrengung im Einklang steht mit der empörten erregten Natur. An das Groteske streift auch der sitzende Christus „Ecce homo" in seiner fleischlosen Magerkeit. Viel beruhigender wirkt dagegen der sitzende Philosoph. Zwar ist auch diese Statue eine redende Figur, aber sie ist es im Sinne der Meunierschen Plastik mit durchaus plastischem Akzent. Genau wieder wie so viele andere seiner Werke, stellt sie eine Ausgleichung entgegenstrebender, sich gegenseitig auswirkender Kräfte im Zustande gehaltener Energie dar und ist darum als Ausdruck eines Sprechenden so natürlich. Doch ist die sitzende Stellung, die immer den Eindruck vollständiger Ruhe erwecken soll, bei diesem Alten nicht ganz glücklich ausgeprägt. Viel mehr kommt sie trotz lebhafter Geste in dem Steinmetz zur Geltung. Der sitzt ordentlich fest, wie einer, der nicht vom Platze geht, bis die Arbeit getan ist: in der Behandlung der jugendlich festgefügten Formen eines der reifsten Werke Meuniers, mit allen für seine Art so charakteristischen Merkmalen. Die „Mutterliebe", eine Gruppe mit breit hingelagerten Formen und kreisendem Rhythmus der Linien, verrät in der eleganten Behandlung der Form Meuniers Zusammenhang mit den modernen Franzosen; kein anderer hätte aber diese Pose mütterlicher fruchtender Fülle mit solchem Schwung beseelt und in so kräftigen lebensvollen Formen ausgeprägt, kein Franzose hätte mit solchem Ernst und solch reiner künstlerischer Empfindung das animalische



Constantin Meunier.
Letzte Skizze für das Zola-Monument (Gips)

Leben geschildert. Dieses Gefühl fliesst aus der Persönlichkeit. Die ethische Grundstimmung, die durch alle grosse Kunst geht und ihr eine Tiefe und Kraft des Ausdruckes verleiht, die keine Virtuosität, kein noch so grosses Können erreicht, ist Meuniers ganzem Werke eigen.

Ein Mensch mit sittlich geläutertem, warmem, ja leidenschaftlichem Gefühlsleben findet mit



Constantin Meunier. Das Pferd der Zünfte (Bronze)

Sicherheit für seine Gefühle auch den rechten Ausdruck. Er stellt seine Kunst nicht in den Dienst einer bestimmten religiösen Idee, aber sie ist im Grunde auf das Religiöse gestimmt. Wo es in einer ganz bestimmten Form äusserlich sichtbar wird, wie in der Gruppe des armen verzweifelten Mannes, der in den Schoss der Kirche flüchtet, da ist der künstlerische Ausdruck matt und schwach. Wie bei der Figur des „Ecce homo“ vermisst man hier die eigentliche Schwungkraft und Grösse seines Stils.

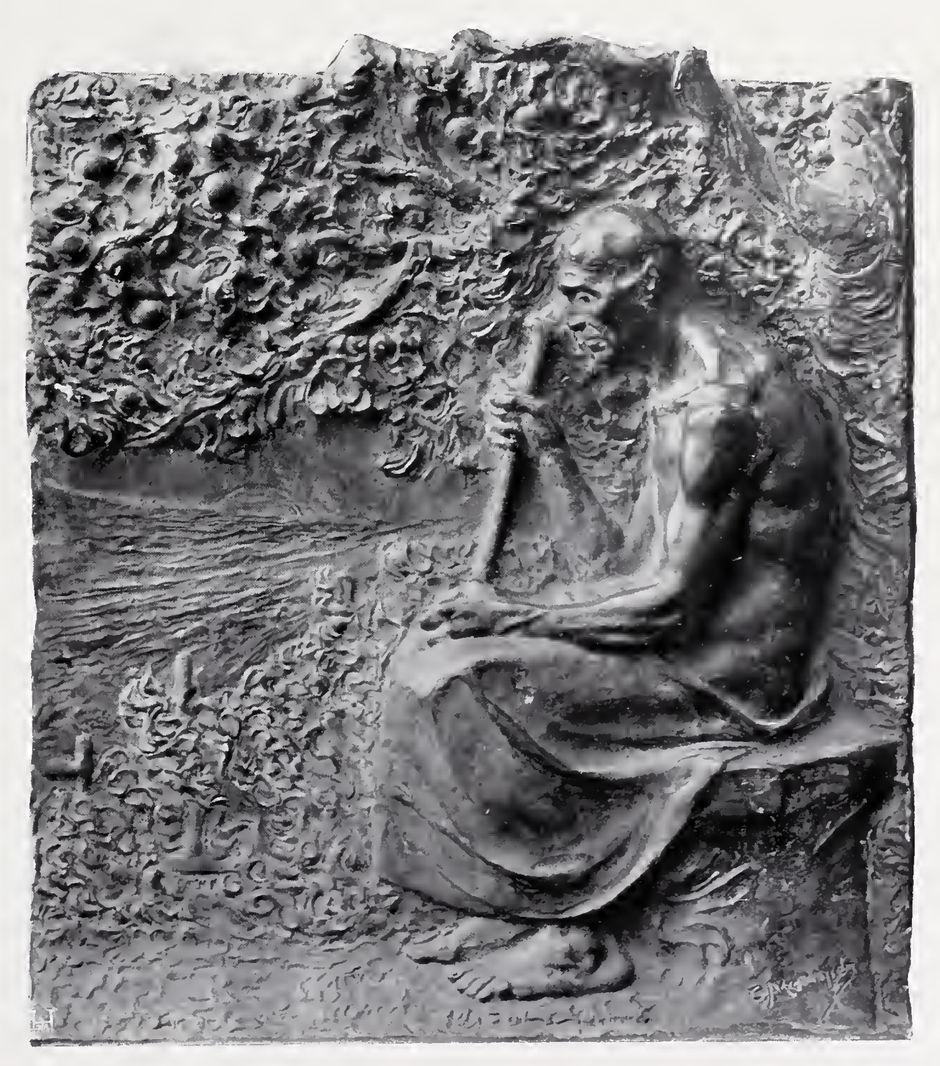
Ebensowenig befriedigt der Entwurf für das Denkmal Zolas. Auch hier zu viel des Zufälligen, Momentanen, zu viel Illustration und zu wenig Einfachheit und plastischer Ausdruck. Das Ganze hält sich mehr oder weniger an bekannte französische Vorbilder. Die einzelnen Gruppen


Constantin Meunier. Susanne, Relief (Zinn)

wären jedenfalls unter Meuniers Hand weit über das Mittelmass französischer Denkmälerplastik hinausgewachsen, ohne dass jedoch das Ganze einen harmonischen, befriedigenden Eindruck hinterlassen hätte.

Wir kommen nun zur Würdigung der Reliefplastik Meuniers. Über das Wesen des Reliefs im allgemeinen ist bereits Ausführlicheres gesagt worden, es erübrigt nur mehr, einiges Spezielle auszuführen, wozu Abbildungen die besten Dienste leisten.

Ein Meuniersches Relief stellt eine vielfach durch Licht und Schatten belebte Fläche dar. Wir sehen die Gegenstände in zweidimensionaler Ausdehnung und doch ist es uns, als spiele Licht und Luft um sie wie bei dreidimensionaler Ausdehnung im Raume. Die fehlende dritte Dimension wird vorgetäuscht und zwar in erhöhtem Masse durch die Meunier eigene malerische Behandlung des Reliefs. Es wäre aber falsch, geradezu anzunehmen, als wollte Meunier das Licht durch das Relief ausdrücken, etwas, das allein durch Zuhilfenahme der Malerei möglich ist. Man könnte höchstens sagen, seine Formgebung ermöglicht eben diese Lichtwirkungen. Man kann in einer Kunst nicht mehr geben, als sie vermag, und nichts wäre verkehrter, als wenn der Bildhauer sich seiner eigentlichsten Ausdrucksmittel begäbe, um das Unmögliche darzustellen. Einige Nebulisten wie Rosso,


Constantin Meunier. Sonnenuntergang (Bronze)



Constantin Meunier. Fragment des Reliefs „Industrie" (Bronze)



Constantin Meunier. Strandarbeiter (Bronze)

Medardo und andere sind in diesem seltsamen Wahne befangen, sie „malen“ mit Wachs und Ton, wodurch sie weder plastische noch malerische Wirkungen erreichen, sondern mit aller Kunst am Ende sind.

Was wir beim Relief malerische Wirkungen nennen, ist nichts weiter als das Spiel des



Constantin Meunier. Ausfahrt der Bergleute (Bronze)

Lichtes, der weiche Bronzeglanz auf der malerisch gestalteten Oberfläche. Der Rhythmus der sich ineinanderschiebenden, ergänzenden, unzähligen divergierenden und doch harmonisierten Flächen, dazu die Höhen- und Tiefenunterschiede, das allmähliche Zurückweichen in die Tiefe, alles dieses ergibt jene überaus wirksamen Licht- und Schattenabstufungen, die wir mit dem Ausdrucke malerisch bezeichnen.

Weil Meunier, ähnlich wie Rodin, diese Wirkungen beachtet und sie mit grossem Geschicke für die Darstellung verwertet, glaubt man, er habe damit etwas ganz Neues gefunden. Der

muss die alte Kunst schlecht kennen, welcher meint, diese Erfindung wäre erst den modernen Künstlern vorbehalten geblieben. Schon in der antiken Skulptur finden wir dasselbe Prinzip aufs raffinierteste durchgebildet, und gerade die Stellung der Plastik im Rahmen der Architektur liess die antiken Bildhauer auf Licht- und Schattenwirkung achten.

Das dunkle Erz der Meunierschen Reliefs ruft eine allerdings täuschende Rembrandtsche



Constantin Meunier. Bergarbeiter am Eingange zum Schacht (Ölgemälde)

Wirkung hervor, und man wird leicht zur Annahme verführt, ein geläufiges Ausdrucksmittel für den alleinigen Zweck anzusehen.

Viel mehr aber als jene überaus reizvolle sinnliche Wahrnehmung ist es die starke Konzentration des Reliefs, die uns im höchsten Grade fesselt. Das Relief wirkt wie ein Bild in einem geschlossenen Rahmen. Der Blick des Beschauers empfängt einen einheitlichen Eindruck. Daher ist es möglich, im Relief eine viel lebhaftere reichere Vorstellung von den sichtbaren Dingen zu erwecken und zu entfalten, als sonst in der Plastik. Bei Meunier findet man das alles in reichstem Masse: ruhige und bewegte Erscheinungen, einzelne Gebilde von grosser Anmut, wieder

andere, wie z. B. auf dem Relief der Bergarbeiter, von einer ans Groteske streifenden Charakteristik im Ausdruck. Wie Meunier im Relief landschaftert, dafür gibt das hier abgebildete Relief „Strandarbeiter“ ein gutes Beispiel. Der Vorgang ist der gleiche wie auf einem bekannten Pastell oder einer Zeichnung des Künstlers, und in gleicher Weise hat er die ganze malerische Stimmung der Landschaft auch ins Relief zu übertragen gesucht: Wasser, Wolken, Luft- und Lichtwirkung.

Um ein abschliessendes, übersichtliches Bild über Meuniers ganzes Schaffen zu gewinnen,



Constantin Meunier. Grubenhunde (Ölgemälde)

muss man sein „Denkmal der Arbeit“, das er allerdings unvollendet hinterliess, das aber doch in grossen und allgemeinen Zügen aus den hinterlassenen Werken zusammengestellt werden konnte, betrachten. In symphonischer Anordnung sind hier Relief- und Rundplastik zu einheitlicher Wirkung vereinigt. Der architektonische Rahmen, wie ihn die Berliner Ausstellung bei Keller & Reiner zeigte, enthält vier Reliefs. Das erste schildert einen Vorgang in einer Glashütte, einen nervenspannenden, entscheidenden Augenblick im heissen Ringen der Arbeit. Das zweite Relief zeigt uns Bergleute bei ihrer Arbeit im tiefen Schacht. Das dritte schildert das Treiben im Hafen: Lastträger, Arbeiter, die Säcke und Kisten verladen, ein Zugpferd sind sichtbar. Das vierte Relief endlich stellt die Ernte dar. Mitten im wogenden Kornfelde Schnitter und Schnitterinnen. Seitlich von den einzelnen Reliefs sind Pfeiler eingelassen und davor stehen fünf prächtige Bronzefiguren:

ein Schmied, ein ruhender alter Mann (der Ahn), der Sämann, ein Bergmann und eine Mutter mit ihren Kindern.

Es ist bezeichnend für die reine Idealität des Künstlers, dass er dieses Werk aus eigenen Mitteln gefördert hat. Ähnliches hat früher nur die hieratische Kunst unternommen, wo die Künstler um Gotteslohn oder in der Könige Fron arbeiten mussten. Unter der Herrschaft einer allgemeinen Idee und in der Knechtschaft eines gewaltigen despotischen Willens kamen jene bewunderungswürdigen kolossalen ägyptischen Bildwerke zustande,



Constantin Meunier. Tabakfabrik (Ölgemälde)

zum zweitenmal dann in der Blütezeit der griechischen und zuletzt in der kirchlichen Kunst. Die moderne Kunst, ins Unendliche zersplittert, vermochte sich nie mehr zu solch grossen einheitlichen Kunstschöpfungen aufzuraffen. Umso bewundernswerter ist deshalb das Werk Meuniers, die Schöpfung eines freien Künstlers, inmitten eines freien Volkes, dessen Leben Mühe und Arbeit ist.





Constantin Meunier. Karfreitags-Prozession (Ölgemälde)

Die Genehmigung zur Wiedergabe der Abbildungen in diesem Hefte ist dem Entgegenkommen der Firma Keller & Reiner, Berlin W., zu verdanken, die das Recht der photomechanischen Nachbildung nach den Werken Constantin Meuniers besitzt und eine vollständige Serie von Photographien nach dessen Schöpfungen herausgibt.



Constantin Meunier sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der verlorene Sohn (Bronze)





Auguste Rodin sculps.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kuss

(Aufnahme von A. Giraudon, Paris)



Auguste Rodin

EINE SKIZZE

VON

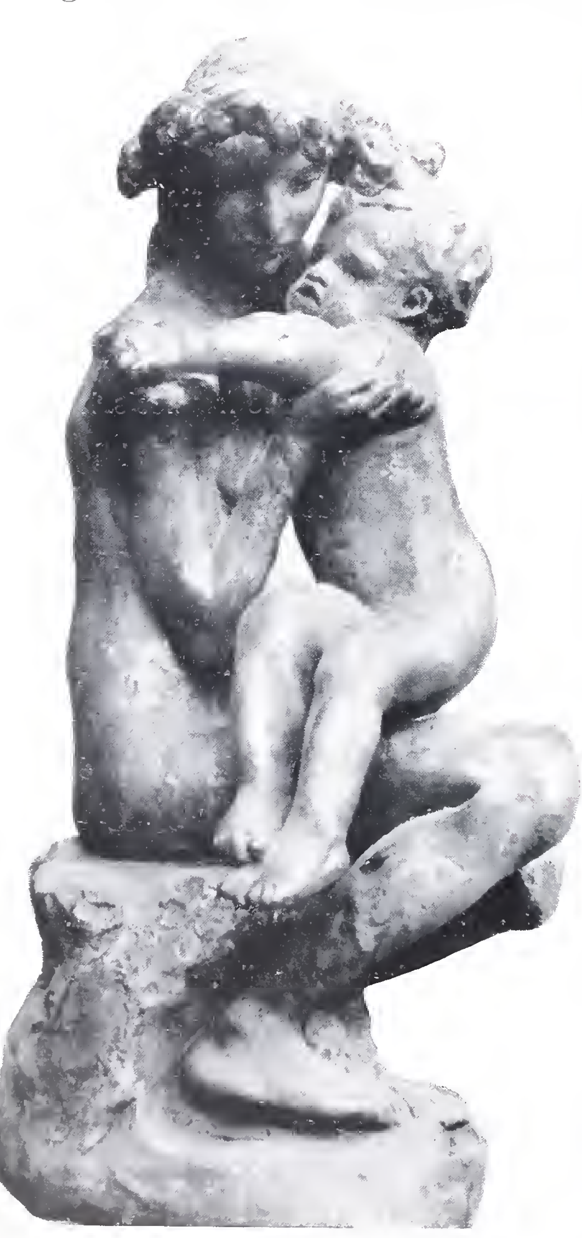
A. ECKERMANN

Schon rein äusserlich betrachtet, gewährt uns das Schaffen und die Persönlichkeit des gefeierten französischen Bildhauers ein ganz anderes Bild, als uns Meunier*) darbietet. Der einsame, melancholisch geartete Meunier entdeckt erst an der Schwelle des Alters seinen eigentlichen Beruf, und von einer heftigen, grossen Leidenschaft zum Produzieren erfüllt, kann er sich selbst nicht genug tun. Seine Umgebung weist ihn auf eine von der Kultur noch ziemlich unberührte Natur, die er durch seine Kunst adelt. Rodin, ein ungemein sensibles, bewegliches Talent, arbeitet mit beispielloser Leichtigkeit und verkörpert in seinem Werke die ganze hochentwickelte Kultur eines alten, aber auch zum Teil dekadenten Volkes. In seinen Werken offenbart sich der Geist der französischen Kunst, insbesondere der modernen französischen Plastik. Die moderne französische Plastik folgt im wesentlichen der Bahn, die durch Carpeaux vorgezeichnet wurde. Sie huldigt einem verfeinerten Naturalismus. Die individuelle Auffassung und Auslegung der Natur ist der Ausgangspunkt auch der plastischen Darstellung geworden. Die französische Plastik bewegt sich mit Vorliebe immer in demselben Stoffkreise. Im Mittelpunkte der künstlerischen Produktion steht der weibliche Akt. Man kann deshalb sagen, der weibliche Akt ist das eigentliche Monopol der französischen Kunst. Das Weib wird in allen Formen der Plastik, als Statue, als Gruppe, als Relief in Marmor, Bronze, Gips und Alabaster verherrlicht. Die Kunst Rodins und Bartholomés gipfelt fast ausschliesslich in der Darstellung des weiblichen Aktes. Rodin stellt das animalische, Bartholomé das psychische Leben in hoher Vollendung der Form dar. Zwischen diesen beiden Polen sind unendlich viele Zwischenstufen vorhanden. Dem einen ist das Weib die hohe und hehre Göttin auf dem Altar seiner Kunst, dem andern eine Phryne, die ihre Reize preisgibt. Es gibt auch unter den französischen Künstlern mehr als einen Pygmalion. Das Pariser Modell spielt in der französischen Kunst eine grosse Rolle. Schliesslich ist es nur die mehr oder weniger entwickelte Schönheit des Modells, die die Arbeit im günstigen oder ungünstigen Sinne beeinflusst. Der Künstler ist vielfach der Sklave des Modells. Trotz der üblichen antiken Namen, Juno, Venus etc., entdeckt man doch sofort die Herkunft der Göttin. Hinter dem Ausspruche Preaults, der in seiner

*) Siehe „Die Kunst unserer Zeit“ 17. Jahrg. Lfg. 7.

witzigen Weise über Pradiers antikisierende Kunst spottete, indem er sagte: „Pradier zieht jeden Morgen aus, um nach Athen zu wallfahrten und langt jeden Abend im Quartier Bredá an“ (Bredá war ein Stadtviertel bei St. Lorette in Paris und meist von gefälligen Damen des Bürgerkönigtums bewohnt), liegt mehr als eine blosse witzige Anspielung auf Pradier; sie gibt eine Charakteristik des Wesens der französischen Plastik überhaupt. Die französische Statuarplastik kennt nichts Höheres in der Kunst als die Wiedergabe des Weiblichen. Sie selbst ist unter diesem Einfluss feminin geworden.

Eine andere Eigentümlichkeit, die der französischen Plastik gemein und deshalb vor der Besprechung jedes einzelnen Künstlers vorauszuschicken ist, betrifft die Darstellung genrehafter theatralischer Züge. Beim Anblick mancher Denkmale glaubt man sich in ein Theater oder Variété versetzt. Es gibt kaum einen Stoff, der nicht schon in Marmor oder Erz verewigt worden wäre. Politische, patriotische, militärische, legendäre und religiöse Motive werden mit einem ebenso grossen Aufwand an materiellen Mitteln als künstlerischer Energie durchgeführt. Das aufgeregte, leidenschaftliche Wesen des französischen Volkes redet in Erz und Stein eine dem Fremden manchmal unverständliche, laute und aufdringliche Sprache. Selbst bei den Denkmälern auf Friedhöfen begegnen wir denselben Äusserungen des französischen Lebens.



Auguste Rodin. Bruder und Schwester
(Aus »L'Œuvre de Rodin«, Verlag von J. E. Bulloz, Paris)

Diese in der französischen Plastik allgemeinen Züge lassen uns vieles für uns Abstossende und Unverständliche in Rodins Kunst begreiflicher erscheinen. Im ersten Augenblicke der Betrachtung einer Kollektivausstellung von Rodins Werken wird uns alles, was wir sehen, im höchsten Grade widerspruchsvoll erscheinen. Aber das ist es gerade, was daran fesselt. Unsere gegenwärtige Betrachtungsweise von Kunst und Künstlern läuft fast regelmässig darauf hinaus, in jeder Erscheinung eben dieses widerspruchsvolle, ganz subjektive Element als die Urkraft des künstlerischen Schaffens hinzustellen. Das Widerspruchsvolle der künstlerischen Individualität interessiert meist viel mehr als das rein Objektive in der Kunst. Es äussert sich darin eine gewisse Affektiertheit unseres modernen Schrifttums. Und diese Manier hat es verschuldet, wenn über das künstlerische Schaffen und die künstlerische Individualität so vielerlei unklare Meinungen herrschen. Rodin erscheint auf der Bühne dieses Schrifttums als ein Gaukler, der die unmöglichsten Dinge macht. Er sperrt die Seele Balzacs in einen Sack und seine Freunde laufen über vor lauter Bewunderung; er zeigt die weibliche Natur oft von einer Seite, die selbst die Natur

schamhaft verhüllt, und seine Verehrer entdecken auch hier eine schöne Seele. Man muss wissen, dass in Paris im Namen dieses Idols alles erlaubt ist. Doch lassen wir die Ausleger bei Seite und halten uns lieber an das Original. Schauen wir einmal, was „aus den rätselvollen Tiefen dieser schöpferischen Individualität“ ans Tageslicht dringt. Uns kommt es darauf an, das besondere Verhältnis dieses Künstlers zu den Problemen der plastischen Kunst zu erkennen. Die Plastik hat es doch vor allem mit der Form zu tun; das ist das Primäre in dieser Kunst. Zweifellos verfügt



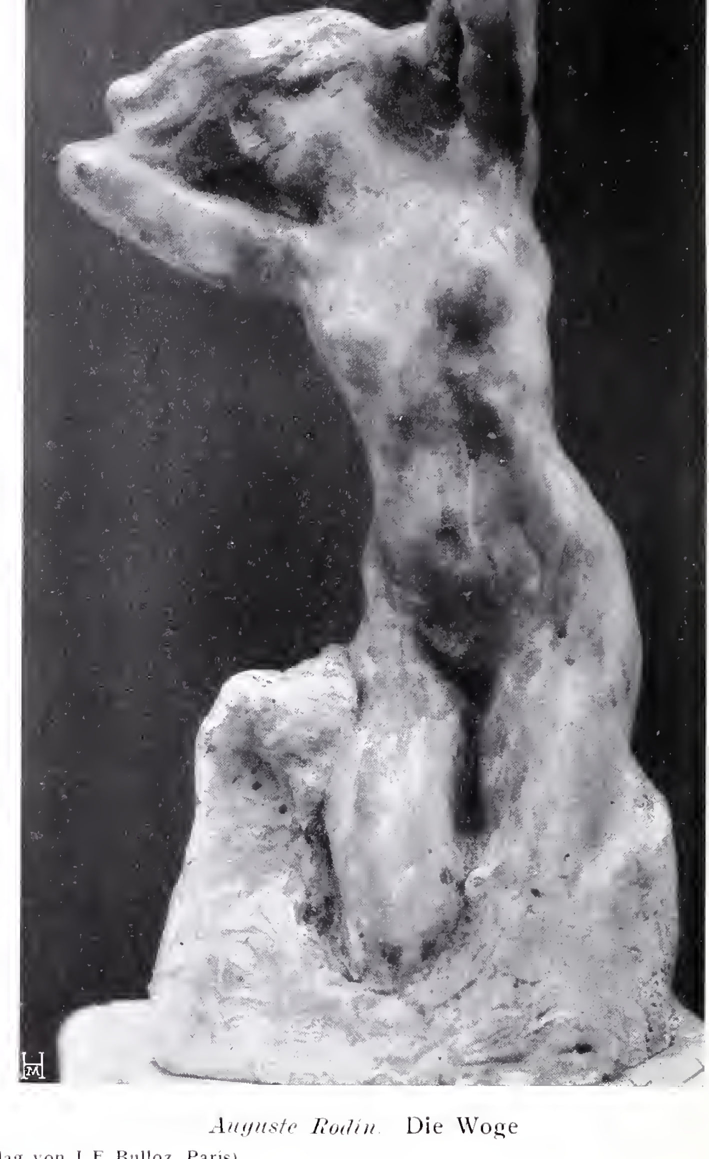
Auguste Rodin. Die Quelle
(Aufnahme von A. Giraudon, Paris)

Rodin über ein ungemein sensibles Formgefühl. Er vermag Eindrücke wahrzunehmen, wie sie kein anderer fühlt und sieht. Er steht in innigem Kontakte mit der Natur. Man darf nur eine von seinen Porträtbüsten betrachten, um dies bestätigt zu finden. Ihre ungemein lebensvolle Wirkung beruht auf der Grundlage dieses eingehenden Naturstudiums. Seine erste selbständige Arbeit, die unter dem Namen „Der Mann mit der zerbrochenen Nase“ bekannte Büste, steht in unmittelbarer Naturnähe. Alles Leben scheint auf der Oberfläche konzentriert.

Bei einer anderen, nicht minder charakteristischen Büste, der von Jean-Paul Laurens, zeigt sich am besten das ungemein künstlerische Ausdrucksvermögen Rodins. Der Betrachter der Büste kann es sozusagen nachfühlen, wie die Haut sich über den Stirnknochen spannt, über die Backenknochen zieht und gegen den Mund zu in schlaffen Falten ausläuft. Auch Haar und Bart sind mit seltener Kunst dargestellt. Das rein stoffliche, wollige Barthaar ist vorzüglich charakterisiert. Vor allem



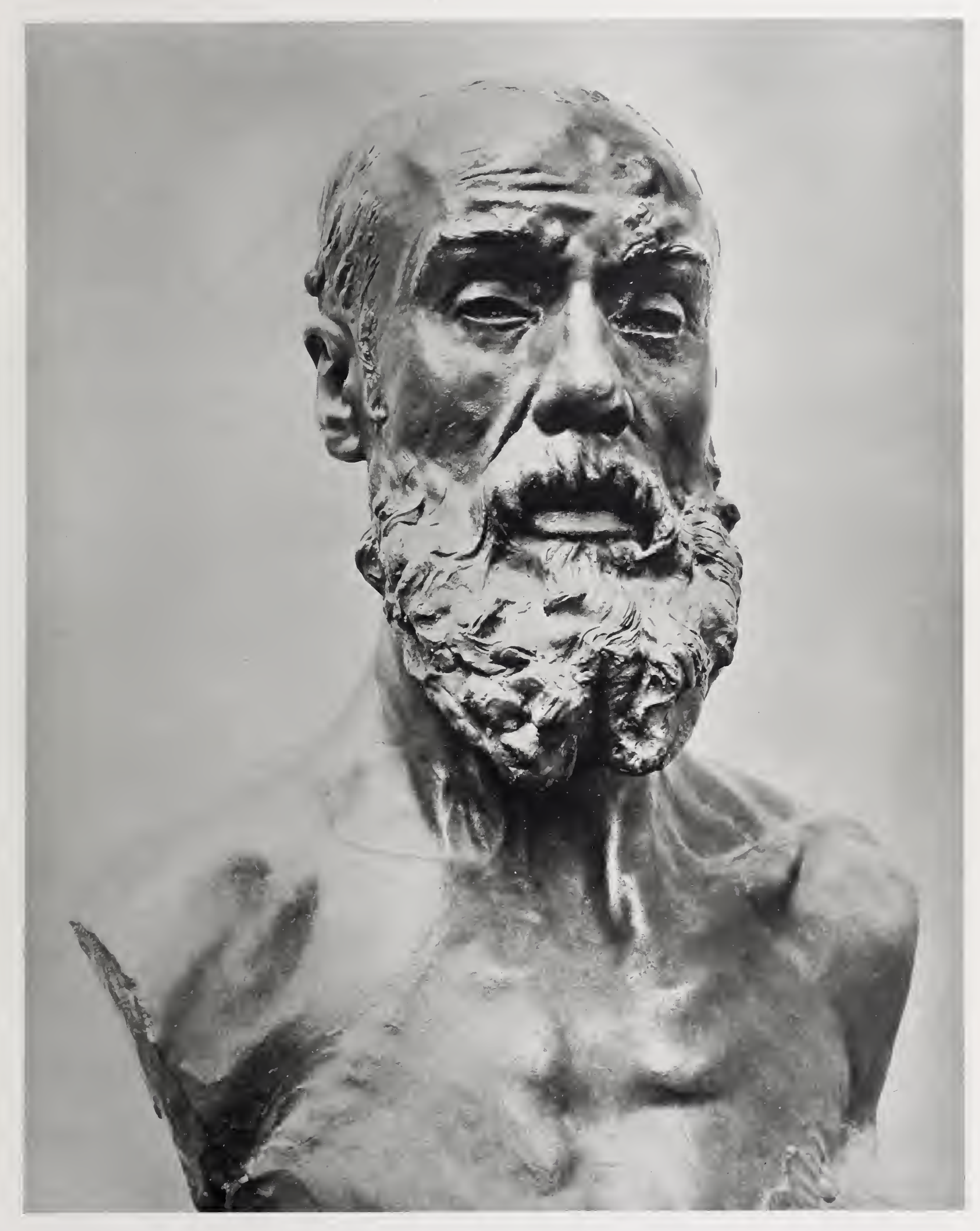
Auguste Rodin. Verzweiflung



Auguste Rodin. Die Woge

(Aus »L'Œuvre de Rodin« Verlag von J. E. Bulloz, Paris)

aber der Mann selbst. Man bemerkt die Anstrengung und Müdigkeit dieses Gesichtes, die Funktion einzelner Muskeln, besonders jener um die Augen, und man sieht infolge verschiedener, teils straffer, teils abgespannter Züge ein kontrastierendes Formenspiel, das auf unser Auge einen ausserordentlich anregenden und belebenden Eindruck hervorruft und eben dadurch die Vorstellung von etwas Lebendigem erweckt. Rodins ungemein entwickeltes Wahrnehmungsvermögen und sein sicheres Können setzen ihn in Stand, durch die Modellierung das Charakteristische jeder Erscheinung treffend wiederzugeben. Die Büste des Bildhauers Dalou zeigt die Oberfläche eines nervösen durchgearbeiteten Gesichtes, ebenso das Porträt des bekannten Journalisten Rochefort, während wieder ein anderes die jugendliche Frische und Anmut eines Mädchens wiedergibt. Dieses Problem der Wiedergabe der stofflichen und bewegten Oberfläche leitete ihn auch bei der Darstellung der berühmten Marmorgruppe „Der Kuss". Das Nebeneinander zweier an sich verschiedener Körper, das muskulöse Fleisch des kräftigen Mannes und die mollige Weichheit des zarteren weiblichen



Auguste Rodin sculps. Phot. F. Hanfstaengl, München

Jean-Paul Laurens

(Aufnahme von A. Giraudon, Paris)





Edoardo Dalbono pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Exkommunikation König Manfreds



Körpers, ergeben einen überaus anziehenden Kontrast. Um Kontrastwirkungen solcher Art war es auch Rubens zu tun, wenn er Satyrn und Nymphen einander gegenüberstellte. Diese Gruppe bietet ausserdem eines der wenigen Beispiele für eine gelungene Lösung einer von allen Seiten gleich anziehenden Rundfigur. Rodin verfuhr bei der Ausführung der einzelnen Körper und Details mit grösster Sorgfalt. Das Organische in der Form der Körper ist klar und deutlich herausgearbeitet und die Form aufs anschaulichste sichtbar gemacht. Man erkennt, dass er den Organismus des menschlichen Körpers vollständig beherrscht und von seiner harmonischen Erscheinung durch-





Auguste Rodin. Torso



Auguste Rodin. Eva

(Aus »L'Œuvre de Rodin«, Verlag von J. E. Bulloz, Paris)

drungen ist. Zwar ist der Eindruck von Rodins Arbeiten nicht immer ein harmonischer. Schon bei einzelnen Figuren, die doch mehr sein wollen als blosse Aktstudien, fällt es auf, dass die Linienführung zuweilen mitten im rhythmisch angelegten Schwunge jäh abbricht, ja einzelne Glieder und Teile des Körpers rudimentär erscheinen lässt. Es ist, als ob plötzlich eine Hemmung den Linienfluss unterbräche und an Stelle der Harmonie ein paar krasse Dissonanzen hervorbrächte. Rodins Bewunderer erblicken in dieser Unart einen neuen Beweis seiner Genialität und sagen im Hinblick darauf: seht, ganz ähnlich wie Michel Angelo! Die Entfernung der ganzen heutigen Kunst von jenem grossen



Auguste Rodin. Centaurin
(Aus »L'Œuvre de Rodin«, Verlag von J. E. Bulloz, Paris)



Auguste Rodin. Minerva
(Aufnahme von A Giraudon, Paris)

Sterne am Kunsthimmel ist so weit, dass man es lieber unterlassen sollte, darauf hinzuweisen.

Rodin bekundet in seinen grösseren dekorativen Werken ein gewisses Unvermögen, die Form als räumliche Erscheinung harmonisch zu gestalten. Rodin, dessen Formensinn sich nur von direkten Wahrnehmungen nährt, der das nachbildet, was er Positives vor sich hat, und ohne Modell nicht auskommt, dem ergeht es wie manchen Menschen, die, mit einer gewissen Feinsinnigkeit ausgestattet, sich gefühlsmässig rasch orientieren, aber der Realität gegenüber vorstellungslos sind; die Realität in diesem Sinne als das Räumliche überhaupt aufgefasst. Rodin fehlt der architektonisch gestaltende Sinn; er ist vorstellungslos, sobald er die Aufgabe erfüllen soll, in seinen Figuren und Gruppen ein in sich ruhendes abgeschlossenes Raumgebilde darzustellen. Man darf nur den Entwurf für das

Denkmal Victor Hugos betrachten, um zu sehen, wie sich Rodin dabei von einer gegenständlichen Idee leiten lässt, die er aber zu keiner plastischen Vorstellung durchbildet. Er will das Wesen der Dichtung Victor Hugos umschreiben, wie es ein Essayist tun würde, wenn er eine Definition der dichterischen Qualitäten von dessen Werken gibt. Rodin sucht den Charakter des Schrift-

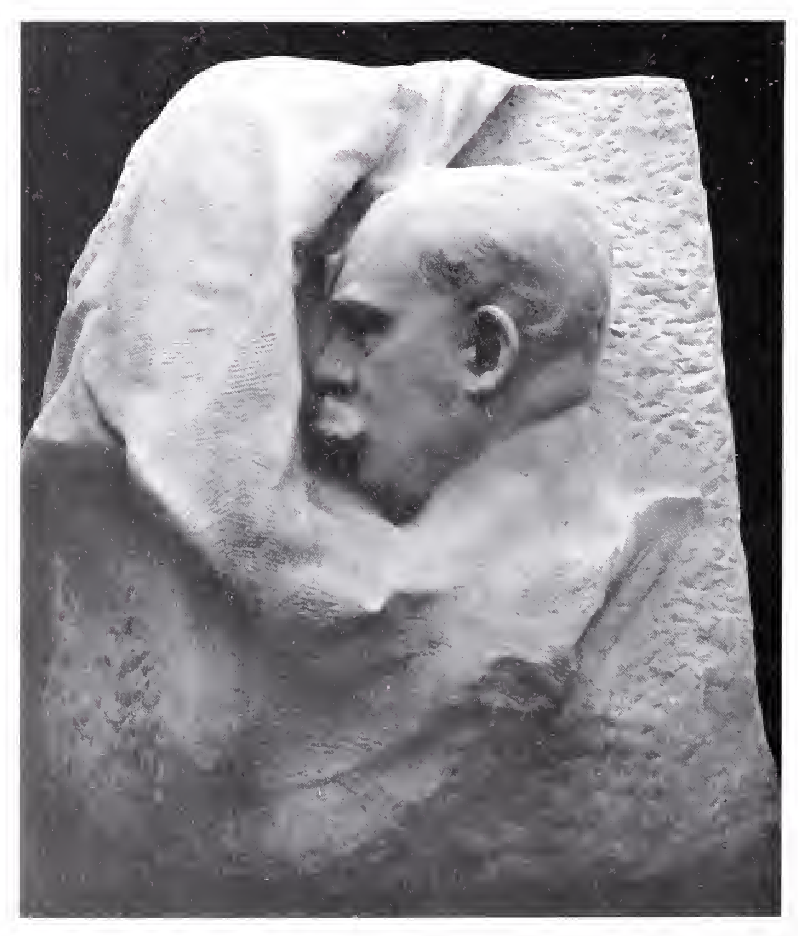


Auguste Rodin. Entwurf zum Victor Hugo-Denkmal
(Aus »L'Œuvre de Rodin«, Verlag von J. E. Bulloz, Paris)

stellers zu illustrieren, indem er Balzac in einer affektierten Pose darstellt. Das Claude-Lorrain-Denkmal in Nancy gibt uns einen deutlichen Begriff, wie solche Denkmäler in Wirklichkeit aussehen. Welches Missverhältnis von Figur und Sockel, welche Art der Gestaltung der am Sockel angebrachten Allegorie mit den aus der Fläche herausspringenden Pferden! Das wirkt, als sprängen diese dem Beschauer mit den Füssen ins Gesicht. Überall eine Unruhe und Unklarheit, die geradezu peinlich wirkt. Es ist bezeichnend für unser gegenwärtiges Verhältnis zur Kunst, dass wir diese Unruhe für eine Wirkung des seelischen Inhaltes des Kunstwerkes halten.

Ein Ausleger Rodins gibt für diese Eigentümlichkeit seiner Gestaltungsart folgende Erklärung; dass er sie ganz allgemein fasst, ist bemerkenswert. Er sagt: „Einer Figur, die sich öffentlich auf dem Markte sehen lassen will, geht es wie einem Menschen, der sich hören lassen will. Er muss schreien und muss seine Mittel verstärken, vergröbern. Ein Politiker wird eine Volksrede vielleicht als seine glänzendste, zwingendste Leistung ansehen, schwerlich als seine tiefste. Und wahllos, unterschiedslos setzen wir so oft unsere grossen und gernegrossen Männer in das Menschengewühl hinein, — die, welche dahin gehören, Feldherren, Politiker, die über und auch in der Menge standen, und die, die dies Gewühl flohen, die Dichter und Denker und Künstler. Und auch bei diesen verlangt dann die Aufstellung in solcher Öffentlichkeit eine verstärkte plastische Sprache, wie bei einem Schauspieler, der vor einem übergrossen Parterre zu spielen gezwungen ist."

Diese Beweisführung, so unterhaltend sie ist, sagt doch im Grunde gar nichts, was zur Sache gehörte. Im Gegenteil, es ist reizend zu bemerken, wie naiv noch der Sprecher von künstlerischen Dingen denkt, er verwechselt fortwährend die dargestellte Person mit der Statue. Er weiss nicht einmal, dass die Statue an sich eine plastische Ausdrucksform ist, die in einem ganz anderen Erscheinungszusammenhang mit der Wirklichkeit steht, als sie ihrer gegenständlichen Bedeutung nach dort einnimmt. Solche Anwälte findet Rodin viele. Sie verwirren nur, aber sie erklären nichts. Schliesslich ist auch Rodin noch nicht am Ende, es können noch weitere Überraschungen kommen. Der Schöpfer der „Bürger von Calais" hätte noch manches zu sagen, gerade auf dem Gebiete der Monumentalplastik, wenn ihm nicht seine Virtuosität und seine Bewunderer im Wege stünden und ihn daran hinderten, das letzte zu tun in einer sachlichen Hingabe an das Werk.



Auguste Rodin. Bildnis Octave Mirbeaus
(Aufnahme von A. Giraudon, Paris)



E. Dalbono. Das Gelübde

Edoardo Dalbono

von

ARNOLD RUESCH

„Veder Napoli e morire“ — das sind die Worte, die uns Dalbono mit seinen Werken immer von neuem in Erinnerung ruft. Den heitersten Himmel, die sonnigste Landschaft, das bunteste Strassenleben weiss er mit den lieblichsten Farben zu schildern, den feuerspeienden Vesuv und den sirenenbelebten Meerbusen hat er in allen möglichen Beleuchtungen wiedergegeben, der parthenopeischen Sage verlieh er den Schein der Wirklichkeit und dem wirklichen Leben des heutigen Neapels den Schein der Sage. So hat er, falls es noch nicht bestand, mit seinem Pinsel das Land geschaffen, von dem mit Recht gesagt werden kann, dass man sterben möchte, wenn man es gesehen hat, weil die Welt nach solch paradiesischem Anblick dem verwöhnten Auge nichts Schönes mehr bietet.

Ein neuer Leitstern ging den Genremalern des modernen Italiens in diesem Zauberreiche auf. Dalbono war der erste ihres Zeichens, der sich nicht mit der getreuen Wiedergabe alltäglicher Geschehnisse begnügte, sondern seinen Schöpfungen auch poetischen Gehalt verlieh, ohne seine Kunst in dieser veredelten Form mit den Gesetzen des Realismus in Widerspruch zu bringen. Wenn er den Gegenstand der Darstellung auch stets von seiner günstigsten Seite, in seiner vorteilhaftesten Beleuchtung festzuhalten pflegt, die Weltordnung korrigiert, wo sie seinen künstlerischen Zwecken nicht entspricht, und die geliebte Heimat ausschliesslich mit schönen Menschen, ausschliesslich mit graziösen und geschmackvoll gekleideten Frauen bevölkert — den Ausdruck der Natur, der ihm, wie jedem echten Künstler, heilig ist, hat er in seinen Werken unverändert wiedergegeben. Ja gerade darüber gerät der Beschauer am meisten in Erstaunen; soviel Vollkommenheit hat er noch nie bei soviel Wirklichkeit gesehen!

Die hohe Auffassung, die Dalbono von seiner Aufgabe als Illustrator alles Charakteristischen seiner Landsleute hat, zeigt sich auch in der gewissenhaften Auswahl seiner Originale. Jedes Kleid, das er gemalt, jeden Schmuckgegenstand, den er auf seinen Bildern wiedergegeben, hat er in Neapel von Leuten aus dem Volke gekauft; all die Altärchen und Muttergottesbilder, die in seinen Gemälden, wie in den Szenen des neapolitanischen Volkslebens, nur selten zu fehlen pflegen, hat er ebenfalls in seiner Heimat gesammelt, und er bewahrt sie noch heute als Dokumente auf; ja selbst die Barke, die ihm als Modell zum „Gelübde" gedient, hat er seinerzeit von einem Fischer in Santa Lucia für teures Geld erstanden und jahrelang in seinem Garten behalten. Wie wenige der marktschreierischen Naturalisten haben wohl so gewissenhaft gearbeitet und ihrer Kunst so grosse Opfer gebracht!



E. Dalbono. Die Sirenen

Damit wird übrigens auch die spitzfindige Behauptung eines italienischen Kritikers hinfällig, der in den Figuren Dalbonos die Neapolitaner des Settecento erkennen will. Die Gestalten unseres Künstlers sind vielmehr als Prototypen aufzufassen, die, von den Flügeln der Zeit unberührt, nur die Schönheit, die Prachtliebe, die Heiterkeit, kurz: das Charakteristische, wodurch sich der neapolitanische Menschenschlag von allen andern seit jeher unterschied und auch in Zukunft unterscheiden wird, in sich verkörpern.

Wer die Eigenart eines Volkes in solch genialer Weise wiederzugeben vermochte, der kann nur aus ihm selber hervorgegangen sein. In Bassoporto, dem berüchtigten Hafenviertel des alten Neapels, erblickte der „Poet des Pinsels" im Jahre 1842 als der Sohn eines Dichters und einer Dichterin das Licht der Welt. Seine Mutter war die berühmte Schriftstellerin Virginia Garelli, die gleich andern italienischen Frauen aus jener Zeit ihre Gedanken und Gefühle in einer patriotisch zärtlichen Lyrik zum Ausdruck brachte. Der Vater, Carlo Tito Dalbono, hatte sich mit anmutigen Schilderungen der abergläubischen Gebräuche der neapolitanischen Bevölkerung und mehreren Abhandlungen über die moderne Malerei einen Namen gemacht.

Unter diesen Umständen konnte es nicht fehlen, dass Edoardo schon von Jugend auf zum Künstler erzogen wurde. In der Literatur unterrichteten ihn seine Eltern, in der Musik ein tüchtiger Kontrapunktist, in der Malerei Augusto Marchetti und Morelli. Die ersten seiner Bilder, die einen Käufer fanden, hatte er noch im Kindesalter geschaffen. Mit einem Gemälde Ludwigs des Heiligen, der unter den Eichen von Vincennes zu Gericht sitzt, gewann er bereits auf einer Aus-



E. Dalbono. Die Fruchthändlerin

stellung des Jahres 1857 die silberne Medaille. Eine „Barke von Posillipo“ aus derselben Zeit wurde für die königliche Gemäldegalerie in Capodimonte erworben.

Vier Jahre später beteiligte er sich an einem Wettbewerb für historische Bilder. Dalbonos Entwurf stellte den Hohenstaufenkönig Manfred in dem Augenblicke dar, wo ihn weissgekleidete Mönche mit gesenkten Fackeln, dem Zeichen der Ausstossung, auf dem Dache seines Schlosses zu Barletta im Singen lustiger Volksweisen unterbrechen. Die Darstellung entbehrte nicht einer stark dramatischen Wirkung, sodass sie von den Preisrichtern einstimmig für die beste erklärt wurde, obschon sie dem Künstler seiner Jugend wegen die Ausführung nicht anzuvertrauen wagten.

Eine bessere Meinung von den Fähigkeiten Dalbonos hatte jedoch Senator Colonna, der das Bild für eigne Rechnung bestellte. Dalbono vollendete es nach ungefähr zwei Jahren und gewann damit auf einer Ausstellung zu Parma die grosse goldene Medaille.

Bemerkenswert ist, dass selbst Morelli, der später sein Förderer und Gönner werden sollte, in dieser Angelegenheit gegen ihn gestimmt hat.

Im Jahre 1869, in einer Zeit, wo er infolge seiner Heirat mit einem Fräulein aus unbemittelter Familie in peinlichste Geldverlegenheit geraten war, schuf Dalbono eines seiner poetischsten Werke. Für einen riesenhaften Stadtplan von Neapel, den der dortige Gemeinderat herausgeben wollte, der aber dann, wie so mancher seiner löblichen Vorsätze, nie zur Ausführung kam, sollte eine Randzeichnung entworfen werden. Als Gegenstand der Darstellung wählte Dalbono die für den parthenopeischen Meerbusen so charakteristische Sage der Sirenen, und wie wenigen Künstlern ist es ihm auch gelungen, den unwiderstehlichen Zauber der grottenreichen Küste zu schildern. Die üppigen, auf weichem Sande gelagerten Jungfrauen verkörpern in seinem Gemälde die verhängnisvolle Anziehungskraft des Meeres, das bald träumerisch flüstert und zu schlafen scheint, bald wild sich erhebt, sich überstürzt und mit sich reisst in den Abgrund, tötet, zerschmettert, vernichtet. Ihnen gegenüber ist selbst die Gorgone an der Spitze der Schiffe, die Maske, die den gefährlichsten Widersacher abzuschrecken pflegt, machtlos. Das Fahrzeug strandet, und seine sturmerprobte Mannschaft, die noch jedem Unstern getrotzt und jeden Feind besiegt, sie fällt diesen fleischgewordenen Wellen zum Opfer!



E. Dalbono. Strasse im alten Neapel

So viele Tadler das Meisterwerk seiner Jugend anfangs auch fand, seine Finanzlage hatte Dalbono mit einem Schlage gebessert, zumal da ihm ein französischer Mäcen eine Wiederholung des Bildes bestellte. Mit Sammlung und Ruhe konnte er nun an die Ausführung seiner weiteren Arbeiten gehen.

In den folgenden Jahren beschäftigten ihn hauptsächlich die Dekorationen eines Theaters in Salerno. Was Dalbono auf diesem Gebiete zu leisten vermag, zeigen vor allem seine etwas später ausge-



Edoardo Dalbono pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Am Strande von Mergellina





Edoardo Dalbono pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Tarantella



führten Wandmalereien in den Palästen der Prinzen Pignatelli und Sirignano. Gleichzeitig entstanden aber auch zahlreiche Meerstudien und die Gemälde „Nebel" und „Jagd". Im Jahre 1878 schloss er mit einem französischen Kunstverleger einen Kontrakt, worin er sich verpflichtete, mehrere Jahre lang ausschliesslich für ihn zu arbeiten. So wanderten nach Paris „Die Baracke des Hanswursts", „Glücklicher Fischfang", „Verkäufer von Miesmuscheln", „Kirche in Neapel", „Die Fruchthändlerin", „Roter Nebel", „Ritornell", „Strasse im alten Neapel", „Der Strand von Mergellina" und schliesslich sein Hauptwerk „Das Gelübde".



E. Dalbono. Die Geliebte auf dem Balkon



E. Dalbono. Gründonnerstag

Dieses letzte Gemälde ist die beste Charakteristik Neapels und seiner Einwohner, die je von Künstlerhand geschaffen wurde. Wie in keinem andern äussert sich hier die Herrlichkeit des lieblichsten aller Meerbusen, der malerische Reiz der uralten Stadt, die üppige Schönheit und der blinde Aberglaube des neapolitanischen Volkes. Während der Meeresspiegel in majestätischer Ruhe erglänzt, als könnte ihn kein Sturmwind aufpeitschen aus seiner Apathie, singt es und lärmt es in der phantastisch geschmückten Fischerbarke, die hold

wie ein Zauberbild vor dem Beschauer dahinzieht. Sirenen von heute liegen ausgestreckt an der Spitze und begleiten ihren Gesang mit Kastagnetten und Tamburin, eine junge Mutter in ihrer Mitte, halb Venus halb Madonna, hält auf den Knieen ihr reich geziertes Kind. Sie hatte der heiligen Jungfrau vor der Niederkunft gelobt, ihr nach glücklichem Verlauf eine Kerze zu spenden; nun bringt sie das Geschenk in die Kirche „del Carmine“, die mit ihrem Glockenturm aus dem Hintergrunde winkt. Ausser dem Schiffer und seinem Jungen sind nur Frauen in der Barke, wohl



E. Dalbono. Fischer von Miesmuscheln

einer aus dem Orient eingebürgerten Sitte gemäss, die bei festlicher Auffahrt Trennung der Geschlechter gebietet.

Gegenwart und Vergangenheit, Christenglaube und Heidentum sehen wir hier in wunderbarer Weise vereinigt, „das heutige Neapel mit den Farben Pompejis“, wie Rocco de Zerbi schreibt, „und das wiederauferstandene Pompeji mit den Sitten Neapels“.

Während dieses Bild die Heimat des Künstlers in unübertrefflicher Weise schildert, charakterisiert seine „Tarantella“ vom Jahre 1888 ganz besonders den Künstler selbst. Tanz und Musik, Scherz und Lachen in der Nähe des Meeres, Natur und Menschen vom goldenen Schein der Abendsonne umsponnen, das sind die Szenen, auf denen Dalbonos Auge mit Vorliebe ruht. Zwei junge Neapolitanerinnen von übervollen Formen, so wie sie der Schönheitsbegriff der Süditaliener fordert, tanzen die Tarantella. Die eine will sich eben auf der Ferse um sich selber drehen, die andere verharrt in knieender Stellung, bis sich die Freundin ihr wieder zukehrt. Der Knix ist bei ihrer Fülle

von unglaublicher Grazie, das Kleid hat sich beim Niederknien gar anmutig gebauscht, über die Schulter weg schimmert eine schwellende Brust, und der zarte, rosige Nacken schält sich aus dem Mieder duftig wie ein Strauss. Auf der linken Seite schlagen zwei Bauersleute mit ihrem Tamburin den Takt, auf der rechten befindet sich das dankbare Publikum. Eine junge Mutter, die ihr Wickelkind säugte, hat den Arm mit der Bürde gesenkt und folgt gespannt den Bewegungen der Bacchantinnen. Weiter hinten wird ein Tisch gedeckt und der unvermeidliche Altar, diesmal orientalischen Stils, mit Rosen und grünen Zweigen geschmückt. Ganz im Hintergrunde aber bildet der von den letzten Sonnenstrahlen beschienene Hügel Posillipo mit seinen weissen Häusern, die sich träumerisch im Wasser spiegeln, das Gegenstück zu dieser lebendigen, geräuschvollen Szene.



E. Dalbono. Erster Zwist

Im Jahre 1878 unternahm Dalbono mit seiner Gemahlin eine Reise nach Paris, wo er mehrere Monate als Gast Gérômes weilte. Neu angeregt und mit grossem Schaffensdrang in die Heimat zurückgekehrt, vollendete er in kurzer Zeit eine Reihe von Meisterwerken. Hervorgehoben seien hier „Die Geliebte auf dem Balkon“, „Herbstwolken“, „Fischerbarke“, „Fischer von Miesmuscheln“, „Der Granatbaum“, „Abendrot hinter dem Berge Echia“, „Erster Zwist“, „Spazierfahrt im Hafen“, „Neapel vom Meer aus gesehen“ und „Die badenden Frauen in Posillipo“, ferner ein Seitenstück zu den Sirenen: „Die verlassene Ariadne“, und endlich „Das neue Lied von Piedigrotta“, ein Bild, das in der Auffassung an „Das Gelübde“ erinnert und gleich diesem eine eigenartige Sitte schildert. In Neapel werden nämlich zur Zeit der Piedigrottafeier neue Volksweisen ausgegeben und die besten von ihnen preisgekrönt, um dann tagtäglich zwölf Monate lang von Arm und Reich gesungen zu werden. Die Fischerboote erscheinen bei dieser Gelegenheit im Festschmuck, die Insassen sind nicht minder farbenreich gekleidet und singen gefühlvoll das schönste neue Lied.

Doch nicht nur in grossen und anspruchsvollen Gemälden hat Dalbono die Gebräuche seiner Landsleute geschildert. Als echtem Künstler erschien ihm auch das Illustrieren von Büchern



E. Dalbono. Die badenden Frauen in Posillipo

und Zeitschriften durchaus nicht zu gering, und so haben manche an sich unbedeutende Publikationen seiner trefflichen Zeichnungen wegen einen hohen Wert erlangt. Am besten gelungen sind ihm die zahlreichen Aquarelle zu Cordelias „Regno delle Fate", das wohl das erste italienische Buch sein dürfte, das mit künstlerischen Illustrationen ausgestattet wurde.

Gegenwärtig ist der greise, aber noch immer rüstige Maler mit der Neuordnung der Pinakothek des Nationalmuseums in Neapel beschäftigt. Nachdem sich namhafte Autoritäten mit ihren unsachgemässen Anordnungen in diesem Institut kompromittiert hatten, erschien Edoardo Dalbono dank seinen vielseitigen Kenntnissen, seinem fein entwickelten Geschmack und seiner grossen Gewissenhaftigkeit in seiner Heimat als der einzige Mann, diese schwierige Aufgabe der Reformation zu lösen. Er nahm den ehrenvollen Auftrag nur mit Widerstreben an, denn er liebt es nicht, aus seiner beschaulichen Zurückgezogenheit herauszutreten, weshalb er auch die ihm so oft angebotene Würde eines Präsidenten der Akademie immer wieder abgelehnt hat. Da er aber einmal sein Wort gegeben, wird er es auch halten, und wenn ihn die Regierung mit den nötigen Mitteln nicht im Stiche lässt, dürfen wir uns auf ein neues, wenn auch diesmal anders geartetes Meisterwerk von ihm freuen.



Edoardo Dalbono pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das neue Lied von Piedigrotta





Wilhelm Trübner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf dem Kanapee

1872



Wilhelm Trübner

von

HANS ROSENHAGEN

Es ist ein Mangel selbst der besten Kunstgeschichten, dass darin nur gelegentlich und nebenbei die Rede ist von der Stellungnahme der Zeitgenossen zu den einzelnen Künstlern und ihren verschiedenen Schöpfungen. Als ob davon so wenig abgehangen hätte! Als ob das Publikum mit seinen Neigungen und Abneigungen so ohne jeden Einfluss auf die Entwicklung der Künste geblieben wäre! Man hat sich an diese einseitige Darstellung der kunstgeschichtlichen Ereignisse allerdings so gewöhnt, dass man es ganz selbstverständlich findet, wenn der Historiker behauptet, in den Werken der Künstler spiegelte sich die Kultur ihrer Zeit. Für das Inhaltliche der Kunstwerke mag das häufig stimmen, für den stärksten Ausdruck der Kultur, für das Künstlerische, trifft es fast nie zu, wenigstens nicht bei den Werken der grossen Meister. Denn diese waren und sind ihrer Zeit fast immer so weit voraus, dass ihre Schöpfungen von den Zeitgenossen in der Regel abgelehnt und als unverträglich mit ihrem Empfinden und ihrem Geschmacke verachtet werden. Wie kann man also einen Künstler mit einem Publikum identifizieren, das sich mit Händen und Füssen gegen des Künstlers Eigenstes wehrt? Die Tatsache, dass es einige grosse Meister gegeben hat, die sich — man braucht nur an Rubens zu denken — der ungeteilten Bewunderung der Zeitgenossen von Beginn bis zum Schluss ihrer Laufbahn erfreuten, ist lediglich ein Beweis dafür, dass in einigen wenigen Fällen Kunst und Kultur in Wirklichkeit Hand in Hand gegangen sind und einander befruchtet haben. Was wollen sie sagen gegen die zahllosen Fälle, in denen die Verständnislosigkeit des Publikums die grössten Künstler zum Verzagen gebracht, sie am Schaffen gehindert hat und oft in bitterster Not enden liess! Wie ganz anders wäre die Entwicklung der Kunst vor sich gegangen, hätte der Widerstand der Zeitgenossen gefehlt! Freilich, es ist ein rein theoretisches Vergnügen, sich vorzustellen, welchen Weg die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert eingeschlagen haben würde, wenn an Stelle von Piloty und Kaulbach so grosse Künstler wie Leibl und Feuerbach von der belebenden Gunst ihres Volkes umfangen worden wären; oder, was Millet und Manet hätten leisten können, wenn man ihnen bei Lebzeiten nur einen Teil der Bewunderung entgegengebracht hätte, die ihre Schöpfungen jetzt ernten. Man kann ruhig sagen: es ist beinahe die Regel, dass die grossen Meister nicht für ihre Generation existieren,

sondern erst den späteren Geschlechtern bedeutend erscheinen. Aus diesem Umstande ergibt sich freilich so etwas wie eine künstlerische Zuchtwahl. Nur die ganz starken Individuen vermögen sich in dem Kampfe mit dem herabziehenden Geschmacke des Publikums zu erhalten. Indem die Geschichtsschreibung über die einzelnen Ereignisse dieses Kampfes flüchtig fortgleitet oder gar ihn völlig verschweigt, nimmt sie dem Bilde einer künstlerischen Persönlichkeit die festen Konturen, verrückt sie den Massstab für eine Kraft, die „allen Gewalten zum Trutz“ sich zu erhalten wusste.

Und was ist es denn anderes als die Stellungnahme des Publikums für minderwertige Künstler, was die Kultur immer wieder aus ihren Bahnen wirft und den Geschmack in die tiefsten Niederungen führt? Welcher Historiker würde es wagen, eine Darstellung geschichtlicher Ereignisse zu geben, ohne die wichtigen Faktoren der Volksstimmung, der Sympathien und Antipathien der Menge, der sozialen Unterströmungen zu berücksichtigen? Nur der Kunstgeschichtsschreiber nimmt sich die Freiheit, alle diese Faktoren als unwesentlich auszuschalten und die Ergebnisse künstlerischen Schaffens jenseits von Ursache und Wirkung in sein ästhetisches Rechenexempel einzustellen. Wie mitbestimmend für den Wert einer künstlerischen Persönlichkeit ist doch das Mass des Widerstandes, dem sie begegnet! Der Sieg, der allein durch Selbstvertrauen auf die eigene Kraft und Beharrlichkeit errungen wurde, kann nicht leicht zu hoch veranschlagt werden.

Keiner Periode der deutschen Kunstgeschichte tut eine Darstellung des Verhältnisses der Allgemeinheit zu den einzelnen Künstlern und ihrem Schaffen mehr not als der zwischen 1870 und 1890; denn in dieser Zeit vollzog sich eine Wandlung des Geschmacks bei der grossen Masse des Volkes, die von grösstem Einfluss auf das Schicksal der deutschen Kunst war. Hatte der Krieg von 1866 die Vorherrschaft Österreichs in Deutschland gebrochen und damit die Wiener Kunstkultur, die in München eine eigene Physiognomie angenommen, aus dem Sattel gehoben, so führte der Sieg über das mächtige Frankreich zu einer allgemeinen Auflehnung gegen die französischen Kunsttraditionen, wobei man völlig vergass, dass sie die Grundlage gebildet hatten für alles Gute, was von deutschen Malern im 19. Jahrhundert geschaffen worden war, von Chodowiecki bis zu Menzel, von Schleich bis zu Viktor Müller. Das Verlangen des Volkes nach einer nationaldeutschen Kunst, die es, ohne davon zu wissen, schon längst besass, führte zu jener beklagenswerten Renaissance der Renaissance, die den Tod allen Kunstgeschmacks und aller Kunstempfindung in Deutschland bedeutete und einer Reihe von kümmerlichen Talenten zu einer Beachtung verhalf, die sie ohne die unglaubliche Verwirrung in den Köpfen des von seinem Avancement zur Weltmacht berauschten Volkes unter normalen Verhältnissen niemals erlangt hätten. Dieser Umschwung der Gesinnung in Ansprüchen und Bedürfnissen erklärt zur Genüge, warum eine ganze Gruppe von Künstlern, welche das Törichte und Gewaltsame jener Forderung erkannten und darum die höchste Pflicht des Künstlers darin erblickten, das Niveau der vorhandenen Kultur zu halten und womöglich noch zu heben, für die Menge einfach zu existieren aufhörte. Dass diese Gruppe sich entgegen der Zeitströmung zu behaupten vermochte, lag daran, dass

Münchens üppiger Kulturboden reich genug war, auch den ausserhalb der Tagesmode stehenden Malern noch Nahrung zu gewähren. War solche auch mehr moralischer als materieller Art, so hielt sie doch den Mut des standhaften Häufleins aufrecht. Es hat fast fünfundzwanzig Jahre gewährt, bis man in Deutschland auf die dieser Gruppe angehörenden Künstler aufmerksam wurde und sie schätzen lernte. Unter ihnen ist neben dem verstorbenen Wilhelm Leibl die stärkste Persönlichkeit und der grösste Künstler Wilhelm Trübner.

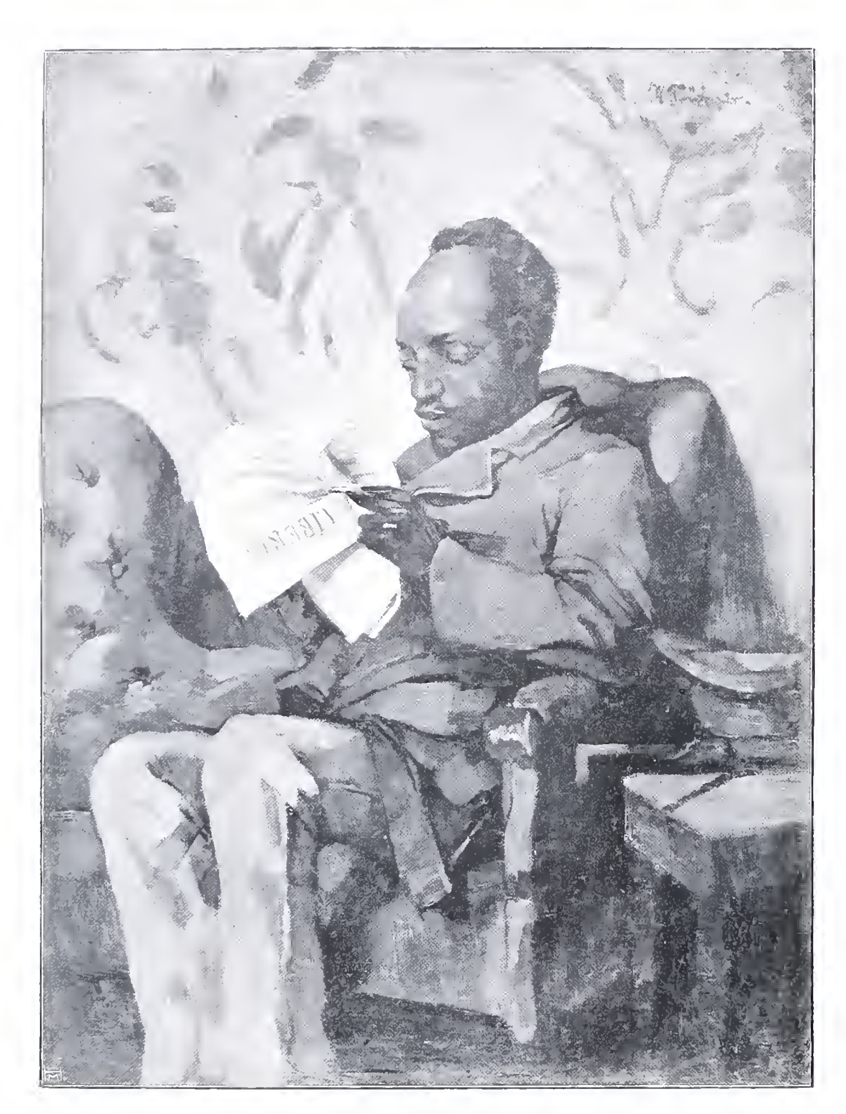


W. Trübner. An der Quelle. 1872

Es ist nicht möglich, von Trübner zu reden, ohne sein Verhältnis zu Leibl festzustellen, dessen Kunst für ihn der Ausgangspunkt nicht nur für seine Anschauungsweise, sondern auch für seine besondere Art von Malerei gewesen ist. Der Ruhm des Hauptwerkes von Leibl, der „Bäuerinnen in der Kirche“, ist so gross, dass diese Leistung leider allmählich zum Typus seiner Malweise geworden ist. Aber wenn dieses Kirchenbild vielleicht auch die vollkommenste Schöpfung des einzigen Künstlers vorstellt, so drückt sie doch nur in einer gewissen Richtung sein Wesen aus. Jedenfalls wird man vor diesem Bilde nie begreifen, was Leibl und Trübner verbindet. Die Beziehungen der beiden müssen vielmehr in der Zeit gesucht werden, da in Leibls Künstlerschaft die innige Vereinigung zwischen dem Zeichner und Maler, die jenes Bild so wunderbar erscheinen lässt, sich noch nicht ganz vollzogen hatte; in der Zeit, da er selbst mit sich noch nicht im reinen war und die Werke der Alten befragte. Trübner darf von Glück sagen, dass er dem um sieben Jahre älteren Meister in dieser Periode begegnete und in ihm das seiner besonderen Begabung gemässe Vorbild fand.

Als Trübner, zwanzigjährig, mit Leibl Freundschaft schloss, war dieser eben aus Paris gekommen, voll von neuen Ideen, voll von Begeisterung für Frans Hals und Velasquez, mächtig angeregt durch Courbet und höchst interessiert für den Charme von Alfred Stevens. Die Freude am schönen Handwerk war in Leibl damals so mächtig, dass es ihm Bedürfnis war, mit dem seinigen ein wenig zu prunken, und da er einen Ehrgeiz darein setzte, auch hierbei er selbst zu sein, entstand eine ganze Anzahl von prachtvollen Studienköpfen und Skizzen, die gleichermassen ausgezeichnet sind durch die Art des Vortrags wie durch schöne Farbe. Es seien davon nur der blondbärtige Mann in der National-Galerie, das Bildnis des Malers Sattler mit seiner

Dogge und der Studienkopf eines rothaarigen Jungen, beide im Besitze Trübners, genannt. Während Leibl später die Spuren seiner Arbeitsweise zu verwischen liebte, liess er sie in diesen Bildern stehen. Man sieht, wie er einen Kopf in farbigen Flächen modelliert, sieht, wie er mit einem einzigen Striche ganze Partien und zugleich Nüancen gibt, sieht die Sicherheit und Grazie seines Pinsels. Diese so klar dargelegte Malweise war nicht nur in hohem Grade lehrreich für den jungen Trübner — sie begegnete auch seiner Neigung. Und wenn man recht zusieht, bemerkt man, dass der Studienkopf des rothaarigen Jungen mit der weissen Halskrause, den Leibl gemalt, eigentlich den ganzen jungen Trübner enthält. Es ist gerade, als habe der Freund diesem zeigen wollen, welche Ausdrucksweise für sein Talent die geeignetste sei. Trübner gesteht selbst, dass er an dieser Schöpfung des Meisters unendlich viel gelernt habe. Aber was würde er bedeuten, wenn er über dieses Vorbild nie hinausgelangt wäre! Seine Selbständigkeit bewies er zunächst damit, dass er sich von der weiteren Entwicklung Leibls in keiner Weise beeinflussen liess und mit fabelhafter Beharrlichkeit auf dem ihm von jenem gewiesenen Wege weiterging. Trotz seiner grossen Jugend hatte Trübner die Einsicht, dass seine Begabung von anderer Art war als die des Freundes. Sein Herz hing allein an der Farbe, während Leibl vielleicht die Zeichnung höher hielt. Auch sah Trübner die Natur mit sinnlicheren Augen an, weniger objektiv als der Freund. Das Erstaunlichste an ihm ist seine frühe Meisterschaft. Sie lässt sich nur erklären durch die enorme ursprüngliche Anlage in Verbindung mit einer ausserordentlichen Energie und aus dem glücklichen Zufall, dass der begabte Jüngling die richtigen Lehrer fand. Man unterschätzt das Ursprüngliche in Trübner, wenn man immer auf seine Abhängigkeit von Leibl hinweist. Ihm hat von jeher, ausser in der Farbe, ein wenig der Sinn für Intimität gefehlt, der diesen in besonderem Masse auszeichnete. Daraus ergab sich von vornherein ein Unterschied des Stils. Trübners Schöpfungen haben gegenüber denen seines Lehrers etwas Elementares. Sie sind weniger fein, aber stärker, rassiger. War Leibl von höchstem Respekt gegen die Natur erfüllt und hielt er sein Lebtag an alten Atelierweisheiten fest, so galt des jüngeren Künstlers erste Rücksicht immer der malerischen



W. Trübner. Zeitunglesender Mohr. 1873



Wilhelm Trübner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus im Grabe

1874





Wilhelm Trübner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee

1874





W. Trübner. Im Heidelberger Schloss. 1873



W. Trübner. Chiemseelandschaft mit Dampfbootsteg. 1874

Wirkung seiner Arbeit. Und über das, was Vollendung in einem Bilde heisst, gingen vielleicht nicht die Ansichten der beiden, jedenfalls aber ihre Taten erheblich auseinander. Trübner war als geborener Maler mit der Vollendung der Farbe zufrieden; der Freund beanspruchte auch Vollendung der Zeichnung. Was Lehrer und Schüler aber für das allgemeine Verständnis noch erheblicher unterscheidet, ist die Begabung für die Landschaft, die dieser von jeher besass, die jenem indessen völlig mangelte, und der Trübner schliesslich verdankt, dass er heute moderner wirkt denn je. Und am Ende hatte Trübner doch schon etwas gelernt, ehe er Leibl näher trat, hatte er doch bereits das Karlsruher alte Paar „In der Kirche“ gemalt, das immerhin seine Eigenart schon ankündigt.

Man wird Trübner schwerlich näher kommen, wenn man ihn nur immer als ein Produkt der Leiblschule nimmt. Er hat sich, wie alle vorzüglichen Künstler, am Allervorzüglichsten gebildet. Nicht umsonst hat er in den Galerien die grossen Meister studiert. Wer die Leistungen Canons kennt, wird auch diesen in gewissen Schöpfungen Trübners wiederfinden. Und die Freundschaft, die Trübner mit Schuch verband, ist selbstverständlich ebenfalls nicht ohne Einfluss auf bestimmte Seiten seiner Entwicklung geblieben. Man kann von keinem grossen Talent, das in einer bedeutenden Zeit und Umgebung lebt, mit Sicherheit sagen, von wem es gelernt hat. „Es sieht sich um und eignet sich an, wo es für seine Intentionen Nahrung findet.“ — „Wir müssen alle empfangen und lernen, sowohl von denen, die vor uns waren, als von denen, die mit uns sind. Selbst das grösste Genie würde nicht weit kommen, wenn es alles seinem eigenen Innern verdanken wollte.“ — „Es ist im Grunde auch alles Torheit, ob einer etwas aus sich habe oder ob er es von anderen habe; ob einer durch sich wirke oder ob er durch andere wirke; die Hauptsache ist, dass man ein grosses Wollen habe und Geschick und Beharrlichkeit besitze, es auszuführen, alles übrige ist gleichgültig.“ Trübner hat es an keiner dieser Tugenden gefehlt. Und dass er immer im Fortschreiten geblieben ist, wird nicht nur durch die Erfolge seines späteren Alters bewiesen, sondern vor allem auch durch die Tatsache, dass er von allen Leiblschülern der einzige ist, der den Meister würdig, d. h. in künstlerischer Unabhängigkeit, fortgesetzt hat.



W. Trübner. Birkenstudie. 1874

Die deutsche Malerei hatte in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts einen ganz merkwürdigen Aufschwung genommen. Es muss unentschieden bleiben, ob er mehr der Einwirkung der französischen Kunst auf die jüngeren Talente oder dem eingehenden Studium der alten Meister verdankt wurde. Höchst wahrscheinlich haben beide Faktoren dazu beigetragen, der deutschen Malerei damals eine etwas grossartigere Haltung zu geben. Dieser Umstand kam auch Trübner zu gute. Er fand bei seinem Auftreten eine Tradition vor und hatte es daher leichter, sich zu entwickeln, als Leibl. Allerdings verband er sich mit der Tradition dieser Zeit so fest, dass er sich überhaupt nicht mehr von ihr losmachen konnte. Das war sein Glück und sein Unglück zugleich. Sein Glück, weil er das Handwerkliche dadurch so zu beherrschen lernte, dass er sich ungehindert der Lösung ihn anziehender Probleme widmen und seine künstlerische Persönlichkeit frei entfalten konnte. Sein Unglück, weil diese Tradition bereits in seinen jungen Jahren der Mitwelt gleichgültig und er dadurch vor die Alternative gestellt wurde, auf jeden Erfolg und jede Wirkung nach aussen zu verzichten oder seine künstlerischen Überzeugungen aufzugeben. Die angeborene Gradheit und Ehrlichkeit und vielleicht auch ein gewisses Phlegma haben Trübner davor bewahrt, den Idealen seiner Jugend untreu zu werden. Aber sein Selbstvertrauen war nicht immer so stark, dass er nicht doch einigen Versuchungen ausgesetzt gewesen wäre. Da jedoch seine Ausflüge in das Gebiet der Phantasie- und Geschichtsmalerei, teils seiner Unfähigkeit wegen, sich gegenständlich phantasievoll oder erzählend zu zeigen, teils seiner Malweise halber vom Publikum wie von der Kritik ebenso wenig goutiert wurden, wie seine reinkünstlerischen Leistungen, so kostete es ihn schliesslich keine grosse Überwindung, wieder umzukehren und in ruhigem Weiterschreiten auf



W. Trübner. Selbstbildnis als Dragoner-Einjähriger 1875



W. Trübner Studienkopf mit Pelzkragen. 1875

dem schon in frühester Jugend als richtig erkannten Wege wenigstens sich selbst genugzutun. Man kann diese Abschweifung nur insoweit bedauern, als sie Trübner einige Jahre gehindert hat, Werke von Bedeutung zu schaffen. Sie war indessen notwendig, um den Künstler über die Traditionen, in denen er gross geworden war, so zu erheben, dass seine Kunst für sich einen Gipfel vorstellt. Die Periode der Centauren und Schlachten, der Theaterszenen und mythologischen Ereignisse war in Trübners Entwicklung jenes retardierende Moment, das allen wichtigen Taten und Geschehnissen vorauszugehen pflegt. Steht Trübner in den Werken seiner Jugend zu den grossen Meistern der Vergangenheit im Verhältnis eines Schülers, der, die Augen auf sie gerichtet, wundervolle Leistungen hervorbringt, so ist er in den Werken der letzten Jahre selbst zum Range eines vollkommenen Meisters emporgerückt, dessen Ruhm nicht mehr ein Abglanz des Leiblschen ist, sondern in eigener Pracht leuchtet.



W. Trübner. Dame in Grau. 1876

☆ ☆ ☆

Wilhelm Trübner ist ein Heidelberger Kind. Als dritter Sohn des Juweliers und späteren Stadtrats Georg Trübner erblickte er am 3. Februar 1851 in einem der behäbigsten Bürgerhäuser der schönen Neckarstadt das Licht der Welt. Wer vermag alle die heimlichen Brunnen zu nennen, aus denen sich ein begabtes junges Menschenkind Kräfte trinkt! Es liegt nahe, zu glauben, dass auf die offenen Sinne des Knaben die malerischen Schönheiten seiner Heimatstadt gewirkt, dass die dort vorhandenen stattlichen Reste einer grossen Kultur ihm einen gewissen Respekt vor dem Gewordenen und vor den Schöpfungen der Kunst eingeflösst haben. Mit wieviel



W. Trübner. Am Badeplatz. 1876



Wilhelm Trübner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis Martin Greifs

1876



Entzücken mögen die Augen des künftigen Landschafters etwa vom Philosophenweg aus über die anmutig gebettete Stadt, über den glänzenden Fluss zu den stolzen Mauern des verfallenden Schlosses und dem Königsstuhl, über die weite Rheinebene zu den fernen Vogesen gewandert sein! Und nichts Lieberes wusste sich der blonde Junge als Zeichnen und Malen und von Bildern zu träumen, die er einst schaffen wollte. Da war zunächst aber die Schule, die durchgemacht werden musste. Am meisten Vergnügen hatte der junge Trübner am Geschichts-



W. Trübner. Zimmermannsplatz am Wesslinger See. 1876

unterricht, den ein Berufener, der Direktor des Gymnasiums Georg Weber, dessen Name durch seine Weltgeschichte bekannt ist, erteilte. Dann kam die Berufswahl. Der Vater wollte ihn in sein Geschäft stecken — den Sohn zog es mit allen Fasern zur Kunst. Maler zu werden, war sein einziger Wunsch, und alle Vorstellungen und aller Unwille der praktisch denkenden Eltern konnten ihn von diesem Plane nicht abbringen. Um gewiss zu sein, dass es sich nicht um eine Knabenphantasie handle, der ein späterer Schiffbruch nach Ansicht der Eltern unzweifelhaft beschieden war, entschloss man sich, eine Autorität um Rat zu fragen. Also ging man mit den Zeichnungen und Malereien des widerspenstigen Sohnes zur Frau Professor Feuerbach, deren Sohn, der Anselm, alljährlich auf ein paar Monate nach Heidelberg kam, um dem heissen römischen Sommer zu entfliehen und mit der geliebten, treu zu ihm haltenden zweiten Frau seines Vaters von seinen Enttäuschungen und seinen Plänen zu reden. Der wenn auch nicht erfolgreiche, so

doch leidlich berühmte Künstler fand in den vorgelegten Arbeiten nicht nur ein wenig, sondern soviel Talent, dass er die besorgten Eltern ernstlich ermahnte, den begabten Jüngling nichts anderes als Maler werden zu lassen. So kam es, dass der junge Trübner die Goldschmiedewerkstatt verlassen und nach Karlsruhe auf die Kunstschule ziehen durfte.

Die Zeichenklasse der Karlsruher Kunstschule stand damals unter der Leitung des Malers Schick, der mit dem Historienmaler Feodor Dietz zwei Semester lang den jungen Heidelberger unterrichtete. Wenn der es auch nicht an Fleiss fehlen liess, versäumte er doch nicht, sich seiner Jugend zu freuen. Er trat einigen Heidelberger Schulkameraden zu Liebe in die Polytechnikerverbindung Humpenia ein und war mit ihnen so fröhlich, wie man in den ersten Jahren nach der Schule zu sein pflegt. Sein bester Freund war in dieser Zeit der in der Nähe Heidelbergs geborene August Wolf, der durch seine Kopien für den Grafen Schack bekannter geworden ist als durch eigene Schöpfungen und später in Venedig hängen blieb. Von den Lehrern der Kunstschule aber schien Trübner keiner bedeutender und verehrungswürdiger als Canon. Als dieser Karlsruhe verliess, um nach Stuttgart überzusiedeln, folgte ihm der junge Mann in die württembergische Residenz, wo er in des Meisters Atelier als Privatschüler Aufnahme fand und in dessen Familie wie der Sohn des Hauses verkehrte. Das in Stuttgart verbrachte Jahr war für den angehenden Maler ebenso lehrreich wie interessant. Der vielseitige und hoch begabte Wiener Maler widmete sich damals fast ausschliesslich der Porträtmalerei und führte durch sein Beispiel den jungen Trübner auf ein Gebiet, auf dem sogleich die grössten Schwierigkeiten zu überwinden waren. In dieser Zeit entstand das schon erwähnte Bild der beiden Alten „In der Kirche“, für einen Neunzehnjährigen eine ganz erstaunliche Leistung.

Aus Canons Atelier ging es darauf nach München. Es war die Zeit, wo Kaulbach im Zenith seines mehr mit Geist als mit Kunst erworbenen Ruhmes stand, wo Piloty mit seinen grossen Bildern die Jugend verführte und Schwind, kraft seiner Persönlichkeit, die im Abwelken begriffenen Traditionen der Wiener Schule noch lebendig zu halten wusste. Trübner wählte die Klasse von Alexander Wagner, der an der Münchener Akademie den Kolorismus, und die von Wilhelm Diez, der dort die gute Malerei vertrat; aber sein gesunder Wirklichkeitssinn lehnte sich bald dagegen auf, Dinge und Vorgänge zu malen, die keiner von den Lebenden gesehen hatte. Er fand die Gegenwart viel malenswerter als Kostüme aus dem Requisitenschatz des Hoftheaters und Szenen aus dem dreissigjährigen Kriege. Am Ende des vierten Semesters führten ihn Wunsch und Zufall mit Leibl zusammen, der schon mit einigen wundervollen Arbeiten Aufsehen erregt hatte. Diesem klagte der junge Akademieschüler seine Not, und als der ihm, nachdem er sich Trübners Leistungen angesehen, gesagt hatte: „Sie müssen die Akademie verlassen, Sie können ja mehr als Ihre Lehrer“, machte er sich ohne viel Überlegung selbständig. Er nahm mit seinen Freunden Schuch und Lang ein gemeinsames Atelier und verkehrte von da ab regelmässig mit Leibl, dessen Urteil ihm bald unentbehrlich wurde und zu dem er ein Zutrauen fühlte, wie zu keinem anderen.

Wilhelm Leibl war nach seiner durch den Ausbruch des Krieges veranlassten Rückkehr von Paris der geistige Mittelpunkt eines Künstlerkreises geworden, dem, ausser Trübner und

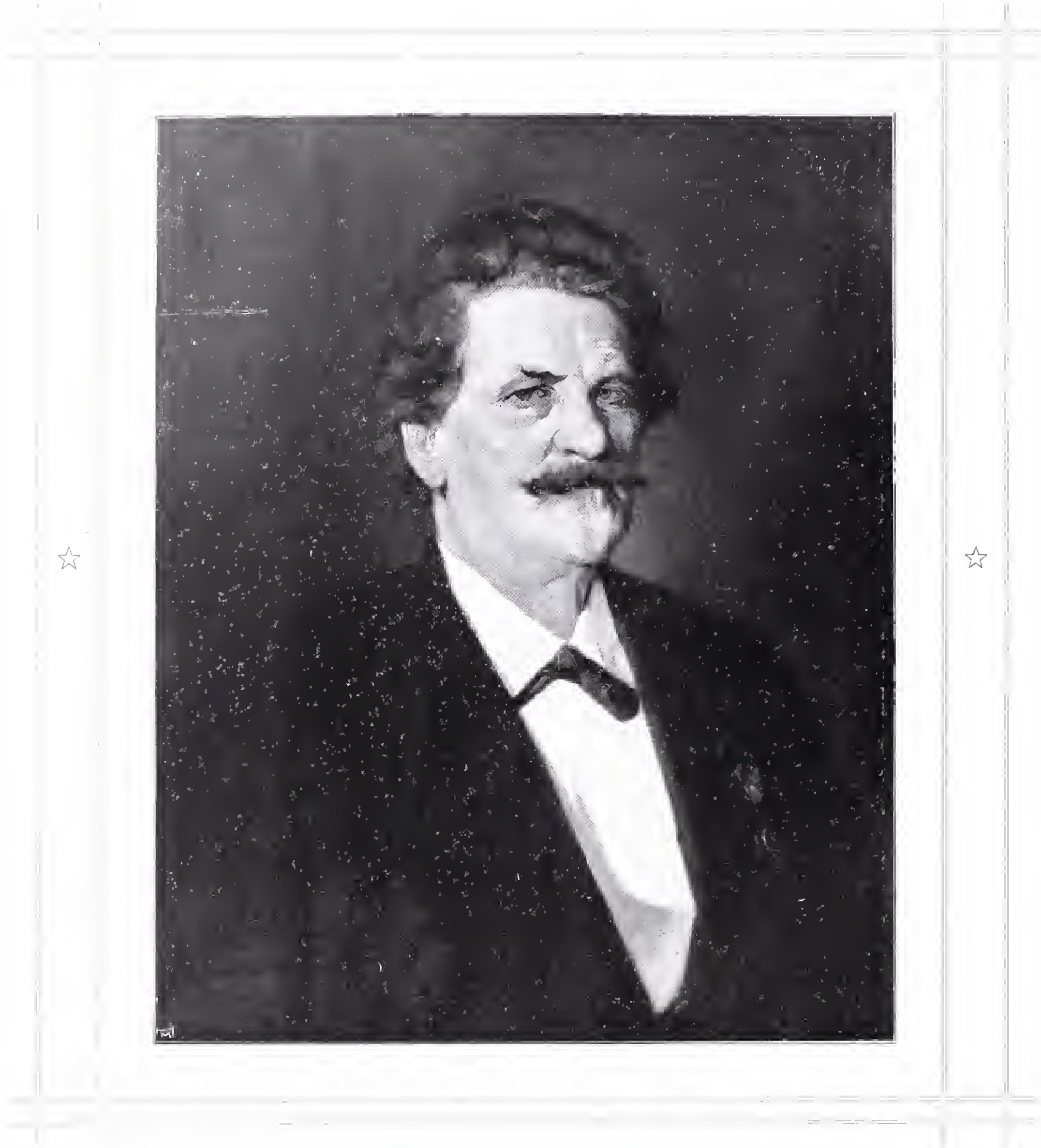
seinen beiden Ateliergenossen, die Maler Thoma, Sperl, Haider, Hirth du Frênes, Alt und Schider angehörten. Er liess es sich Zeit und Mühe kosten, diesen Mitstrebenden von seinem Können und Wissen mitzuteilen und jedem zu helfen, seine persönlichen Anlagen zu entwickeln. Seine Lehren und sein Beispiel hoben auch die mässig Begabten unter diesen jungen Leuten hoch über



W. Trübner. Bildnis Karl Schuchs. 1876

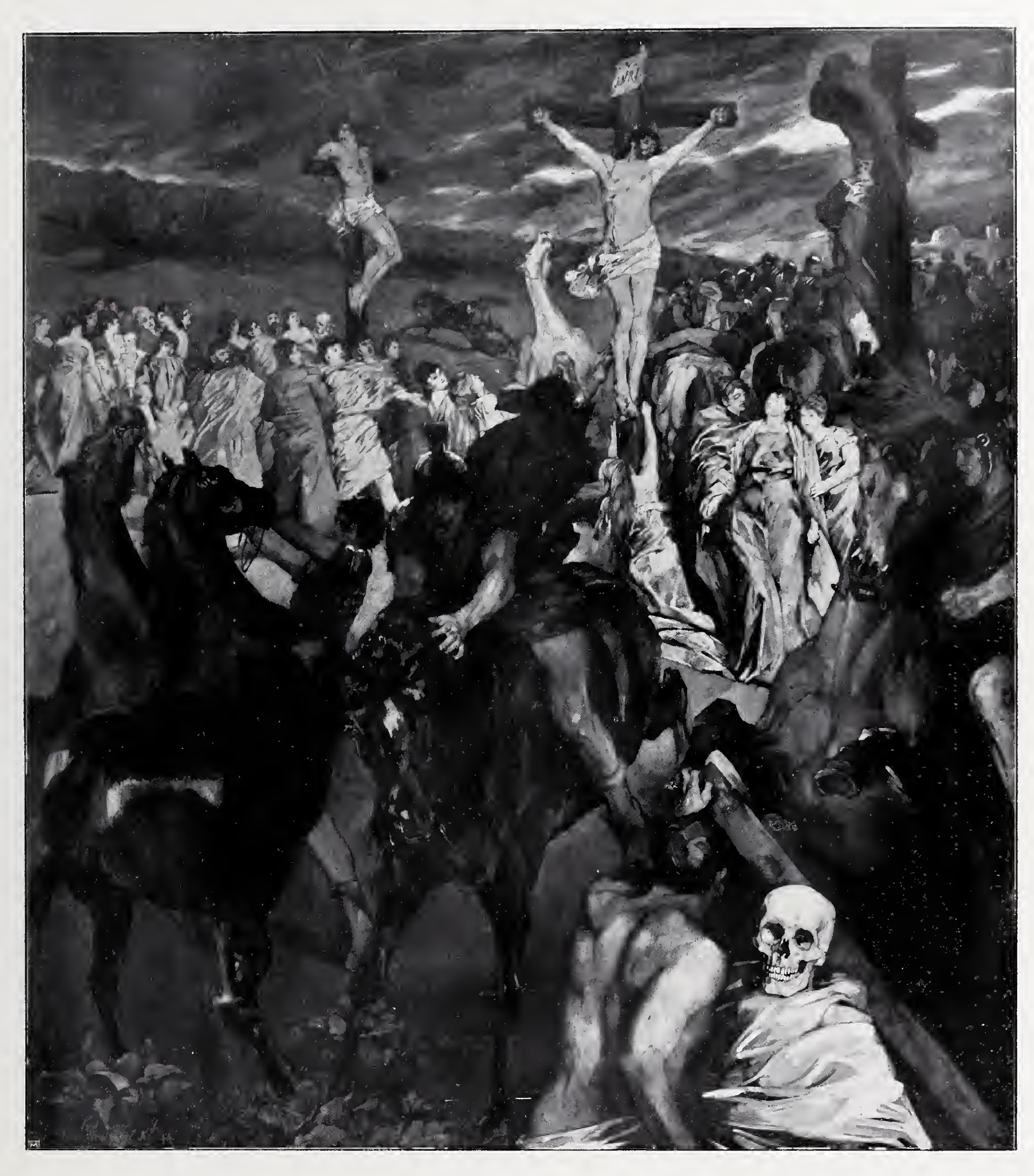
sie selbst. Aus diesem Leiblkreise gingen anfangs der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts Bilder hervor, deren ausserordentliche Qualitäten auch heute noch imponieren, damals aber kaum Beachtung fanden, weil sie des Gegenständlich-Malerischen entbehrten, das der Zeit das eigentlich Malerische schien. Leider hielt dieser wunderbare Zustand nur so lange an, als Leibl die einzelnen Talente dirigierte. Mit seiner etwa 1874 erfolgten Übersiedelung in die Dachauer Gegend verloren die mässigen Begabungen unter seinen Schülern den Halt, kamen nicht mehr weiter und verflachten zum Teil rettungslos. Trübners Unabhängigkeit von Leibl und die Kraft und Selbständigkeit seines Talents dokumentieren sich bei dieser Gelegenheit besonders lebhaft; denn gerade seine vorzüglichsten

Schöpfungen entstehen nach der Trennung von Leibl. Seine Produktivität war übrigens sofort nach dem Verlassen der Akademie ungeheuer. Er beginnt gleich als ein Meister. Das erste Genrebild Trübners, „An der Quelle“ (1872), ist eines Terborch würdig, nur weniger spitz. Das bald darnach gemalte Mädchen „Auf dem Kanapee“ wirkt zu diesem auf Braun und Olivgrün



W. *Trübner.* Bildnis Josef Gungls. 1877

gestimmten Bilde fast wie ein Gegensatz, so hell und farbenfreudig ist es gehalten. Das geblümte Kanapee, die grelle Tapete in Blaugrau, das rotgewürfelte Tischtuch, das schwarze Kleid des Mädchens sind mit scheinbarer Unbefangenheit so weise zusammengestellt, dass eine ungemein pikante Harmonie entstanden ist. In dem dritten Genrebild des Jahres 1872, das ein „Paar im Atelier“ darstellt, steht ein wunderbares Gelbgraubraun im Kleide der Frau in einem geradezu raffinierten Kontrast zu dem schwarzen Rocke des Mannes und einem grünrotgemusterten Sesselstoff. In der Differenzierung des Stofflichen offenbart sich in diesem Bilde eine unglaubliche malerische Empfindung. Den Fächer der blonden Dame mit seinem Elfenbeingestell und den Silberflittern auf der Seide hätte keiner der feinsten Holländer schöner gemalt.



W. Trübner. Die Kreuzigung Christi. 1877

Die Anregung zum Landschaftern erhielt Trübner von Karl Schuch, mit dem ihn innige Freundschaft verband. Der um fünf Jahre ältere Wiener, ein vielseitig gebildeter, geschmackvoller und durch den Besitz eines stattlichen Vermögens unabhängiger Mann, übte durch die Sicherheit und Klarheit seines Urteils sowie durch die Feinheit seines Farbensinns einen höchst günstigen



W. Trübner. Kampf der Lapithen und Centauren. 1877

Einfluss auf den jüngeren Kollegen aus. Nicht nur, dass er ihn vor die Natur führte und ihm die ersten Anweisungen zu deren bildmässiger Wiedergabe erteilte, — er ermunterte ihn auch zu einem gründlichen und methodischen Studium der alten Meister. Im Herbst 1872 unternahmen die beiden Freunde zu diesem besonderen Zweck eine Reise durch die Galerien Italiens, im Herbst 1873 durch die Hollands, Belgiens und Deutschlands. In Rom und Brüssel wurde längerer Aufenthalt genommen und ganz energisch gemalt. So entstand in der ewigen Stadt ein „Bacchus“ und das Selbstporträt „Beim römischen Wein“, der „Zeitungslesende Mohr“, der „Neger mit dem leeren Portemonnaie“, das „Mohrenbildnis mit den Pfingstrosen“ und der „Singende Mönch“. Der „Christus im Grabe“, von dem noch zwei Variationen existieren, wurde im Frühjahr 1874 in Brüssel gemalt, angesichts der Vlämen, für die Trübner eine besondere Verehrung fühlte. Die Sommer wurden

fast ausschliesslich der Landschaftsmalerei gewidmet und dazu Ausflüge und Reisen unternommen. Trübner und Schuch haben in der römischen Campagna und im Sabinergebirge, im Harz und auf der Insel Rügen, mit besonderer Vorliebe jedoch im Bayerischen Wald und in den Vorbergen gemalt. Schuch profitierte von dieser Gemeinsamkeit nicht wenig; denn durch das Zusammenmalen mit Trübner gewann seine Malerei entschieden an Qualität. Freilich hat er, wie die nach dem gleichen Modell gemalten Bilder Schuchs — der „Junge am Flaschenschrank", der „Zeitungs-



W. Trübner. Die wilde Jagd. Deckengemälde. 1878

lesende Mohr", einige Stilleben usw. — bezeugen, ihn im Besten nie erreicht. Im Oktober 1874 mussten sich die Freunde trennen, weil Trübner in Karlsruhe — er diente als Einjähriger im 3. Badischen Dragoner-Regiment Nr. 22 — seiner Militärpflicht zu genügen hatte. Dort entstand das Aquarell, das den Künstler in Uniform, die Palette in der Hand, darstellt, dort hat sich auch Trübner die Sachkenntnisse angeeignet, die er in seinen ein Vierteljahrhundert später entstandenen lebensgrossen Reiterbildnissen so erfreulich für jeden Fachmann verwertet hat.

Schuch war während dieses Jahres nach Paris gegangen, kehrte aber zugleich mit dem Freunde im Herbst 1875 nach München zurück. Die durch den Militärdienst zurückgehaltene Mallust Trübners entfesselte sich nun in einer Reihe von Porträts, zu denen ihm zum Teil seine

Freunde und deren Frauen, zum Teil aber auch Modelle sassen. Die Galeriestudien fanden nun ihre Verwertung. Bei der hellen Blondine und der Dame im Pelzkragen und ebenso bei dem Bildnis des rotbärtigen Mannes im Pelz mit den schöngemalten Händen lässt sich wohl noch der Einfluss Leibls spüren; aber die köstliche „Dame in Grau“ des Osthaus-Museums (1876) erinnert



W. Trübner. Münchner Wachtparade. 1879

nicht nur im Farbenarrangement und in der flüssigen Malweise, sondern auch in der grosszügigen Haltung im besten Sinne an Velasquez, und in dem Porträt von Schuch, das der Berliner National-Galerie gehört und das sicherlich als eines der Meisterbildnisse des 19. Jahrhunderts gelten darf, ist das Schwarz in so malerischer Weise verwendet, wie es seit zweihundert Jahren nicht mehr der Fall war. Man kann aber in diesen Porträts auch deutsche Parallelen zu Manet und Courbet sehen. Das im gleichen Jahre (1876) entstandene Bildnis Martin Greifs ist eines der farbigsten Trübners und nach der Seite der Psychologie gewiss das vortrefflichste des Malers. Die in diesem Jahre geschaffenen Landschaften „Am Badeplatz“, „Kartoffelacker mit Kavallerie“, „Waldinneres mit Kavallerie“ und „Zimmermannsplatz“ (dieser noch am wenigsten) sind entsprechend der im



Wilhelm Trübner pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Kartoffelacker mit Kavallerie

1876





Wilhelm Trübner pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Gigantenschlacht

1877



Atelier benutzten Palette sehr tief gestimmt und wenig naturalistisch. Vielfach hat der Künstler trübe oder Abendstimmungen gewählt, um den dunklen Ton seiner Schöpfungen zu motivieren. Einen besonders hohen Rang nehmen unter diesen Landschaften die Bilder von der Herreninsel im Chiemsee ein, bei denen das ein wenig windschiefe Schloss mit seinen grauen Mauern unendlich reizvoll in dem dunklen Grün der Vegetation steht.

Nach dieser Zeit hält sich Trübner viel zu Thoma. Die beiden arbeiten ein paar Monate



W. Trübner. Tilly reitet in die Kirche nach der Schlacht bei Wimpfen. 1879

lang in dem gleichen Atelier und der jüngere Künstler tritt dem Freundeskreis des älteren, dem u. a. der Dichter Martin Greif, der Philosoph du Prel und die Kunstgelehrten Bayersdorfer und Eisenmann angehörten, nahe.

Man geht kaum fehl, wenn man die etwa 1877 einsetzenden Versuche Trübners, sich durch Bilder erzählenden Inhalts Beachtung zu verschaffen, auf die freundschaftlichen Beziehungen zu diesem Kreise zurückführt. Aber auch der Verkehr mit Sängern und Schauspielern mag mitgewirkt haben. In der Tat fehlte dem jungen Künstler jede Spur von Anlage, aus sich heraus frei zu gestalten. Ein paarmal hat er eine glückliche Hand. Die „Gigantenschlacht" (1877), zu der übrigens ein Renaissanceschild das Motiv geliefert, die „Kreuzigung" und einige andere Bilder haben grosse Vorzüge, vor allem in der Farbe; aber die meisten sind so absolut misslungen, dass man dem Maler Unrecht tut, wenn man sie sehr wichtig nimmt. Ihr Wert für ihn und seine

Kunst liegt allein auf der negativen Seite. Als erschwerender Umstand kam hinzu, dass Trübner in diesem und den folgenden Jahren das Bedürfnis fühlte, seine Palette aufzulichten. Zu allem Unglück hatte er auch aufgehört zu landschaftern, wodurch ihm der Übergang noch mehr erschwert wurde. Die hellen Farben auf seinen Centaurenbildern, die übrigens den enormen Strich der jüngsten Bilder bereits zeigen, auf seinem Prometheus und den verschiedenen Szenen aus der bayerischen Geschichte und aus berühmten Dramen wollten nicht die schöne Harmonie geben, die Trübners dunkle und doch leuchtende Farben im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit so freudig eingegangen waren.

Missgestimmt, ohne Aussicht auf Erfolg, aber dennoch überzeugt von der Richtigkeit seines Strebens, suchte der Künstler, nachdem er 1883 in London Constables und Turners Bilder gesehen, nach fast fünfzehnjähriger Pause wieder Anregung bei der Natur, stellte er seine Staffelei am Chiemsee und in Seeon auf. Und was ihm im Atelier nicht gelingen wollte: mit hellen Farben tonige Bilder zu malen — hier glückte es ohne weiteres. Seit Anfang der neunziger Jahre lässt sich ein neuer und starker Aufschwung der Entwicklung Trübners in seinen Arbeiten wahrnehmen. Das Publikum, die Kritik schalten über die Härte seiner Farben, über die Nüchternheit seines Kolorits und die Ungelenkigkeit seiner Zeichnung. Die wenigsten erkannten das ausserordentliche Naturgefühl, die Meisterschaft der Malerei und die grosse Unabhängigkeit des Künstlers von allen Vorbildern und bewährten Rezepten. Es bedurfte der Wiederentdeckung von Leibl, damit Trübner überhaupt erst einmal bemerkt wurde. Der verspätete Erfolg seines Lehrers im Jahre 1895 brachte auch ihm endlich die schmerzlich vermisste Beachtung. Man fing an, seine Schöpfungen aus den siebziger Jahren zu bewundern und fünfundzwanzig Jahre nach ihrer Entstehung zu kaufen. Die Berliner National-Galerie ging mit gutem Beispiel voran. Die übrigen staatlichen Kunstsammlungen folgten. Die Wendung der Dinge belebte die Schaffenslust des Künstlers aufs äusserste. Das erste war, dass er seine Zelte in München abbrach, wo man sich um ihn nie recht gekümmert, ihm, wenn man seine Arbeiten nicht refüsiert, die schlechtesten Plätze in den Ausstellungen und niemals eine Auszeichnung gegeben hatte. Dass er es trotzdem fünfundzwanzig Jahre dort ausgehalten, ist ein Beweis dafür, dass Trübner weder eitel, noch ehrgeizig war.



W. Trübner. Die Landschaft mit der Fahnenstange. 1890

In Frankfurt a. Main, wohin Trübner 1897 zunächst übersiedelte, widmete er sich mit grosser Hingabe der Freilichtmalerei, ohne auch nur mit einem Schritt ins Lager der französischen Pleinairisten zu treten. Er malt sogar Sonnenschein und erweitert die Skala seiner Palette nach der Seite der Helligkeit hin ausserordentlich. Das Grün auf seinen späteren Landschaften fängt an



W. *Trübner*. Reiterbildnis. 1901

zu glühen, nackte Menschenleiber leuchten warm zwischen dunklen Baumstämmen hervor oder bilden zu dem tiefen kalten Blaugrün von beschatteten Büschen wirkungsvolle Gegensätze. Ein Glanzstück unter diesen gemalten Akten, die bald „Adam und Eva", bald „Salome", bald ,,Paris und die drei Göttinnen", bald „Reflexion" getauft wurden, war die sich hinter einem roten Mantel vor neugierigen Spähern verbergende „Susanna". Trübner machte mit diesen inhaltlich etwas nüchternen, malerisch aber höchst poesievollen Arbeiten Unterlassungssünden gut, die man ihm bei seinen mythologischen Bildern seinerzeit nicht ohne Grund zum Vorwurf gemacht hatte. Er findet Farbenkombinationen, die dem früheren Leiblschüler niemand zugetraut hätte, und seine Darstellung des bewegten Lichtes wird immer überzeugender. Der in heller Sonne auf seinem Wagen sitzende Postillon in der lichtblauen bayerischen Uniform, die „Dame in Weiss", die Bilder von „Schloss Amorbach" mit der Sonne in den Baumwipfeln und auf den Gartenwegen sind nicht nur für Trübner, sondern auch für die deutsche Kunst ganz neue Leistungen. Dann erinnert sich der Künstler seiner Kavalleristenzeit und beginnt Pferde und Reiter zu malen. Auch hierfür



W. Trübner. Postillon. 1902

erstrebt er Meisterschaft. Ausser einer Unzahl Pferdestudien entstehen in relativ kurzer Zeit etwa ein Dutzend Reiterbildnisse in voller Lebensgrösse. Den Erfolg davon sieht man in dem 1901 entstandenen Reiterporträt, das ganz einzig erscheint als schöne Zeichnung und breite magistrale Malerei, aber auch an Kraft und Herrlichkeit der Farbe und vornehmer Auffassung die höchsten Ansprüche befriedigt. Dem starken Eindruck dieses Werkes verdankt Trübner wohl die Aufträge, den Grossherzog von Baden und den Grossherzog von Hessen zu Pferde zu malen. Unter dem Drucke der Verhältnisse hat er diese Aufgaben vielleicht konventioneller gelöst, als man erwarten durfte, aber doch mit einem Aufwande von Kraft und Kunst, der nicht alltäglich ist. Im Sommer 1905 malte der Künstler den Hamburger Bürgermeister und gegenwärtig bereitet er sich für ein Reiterbildnis des deutschen Kaisers vor.

Leider lässt sich nicht behaupten, dass Trübner, der seit 1903 nach Karlsruhe übergesiedelt ist und an der dortigen Akademie ein Meisteratelier leitet, mit seinen Schöpfungen jetzt nicht mehr auf Widerstände stosse. Diese sind vielleicht nicht mehr so brutal wie vor dreissig Jahren, aber die neuen Schöpfungen des Künstlers, in denen er eigentlich erst ganz er selbst ist, begegnen einstweilen doch nur ganz geringem Verständnis. Man würde sie vollkommen ablehnen, wenn man in Trübner nicht den Künstler zu respektieren hätte, dessen ältere Werke neuerdings zu den stolzesten Schätzen der Galerien zählen. Nach dem Verlaufe eines weiteren Vierteljahrhunderts dürfte die Allgemeinheit freilich ebenfalls dahinter kommen, dass gerade die jüngsten Bilder des Künstlers zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Kunst überhaupt gehören, wobei man vielleicht einigen Nachdruck auf das Wort „deutsch“ legen wird. Denn Trübners Kunst ist in dem guten Sinne deutsch, dass sie stark und eigentümlich im Ausdruck und wirklich Kunst ist, im Gegensatz zu jener Malerei, die, mit dürftigem Können hervorgebracht, ihr Deutschtum durch Sentimentalitäten und die Stoffwahl zu bekräftigen sucht. Trübner hat den gesunden germanischen Wirklichkeitssinn, der seine köstlichsten Blüten schon einmal in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts getrieben hat und dessen Daseinsberechtigung nur von jenen traurigen Geistern bestritten werden kann, die immerfort von Idealen sprechen und an den idealsten Schöpfungen der Kunst doch ganz achtlos vorübergehen.

Trübner offenbart sich auch darin als einer der Grossen, dass er nicht versäumt hat, sein Talent durch Wissen zu befestigen. Er hat nicht nur über die ihm gemässe Art des Schaffens, über die Lösung seiner malerischen Probleme, sondern auch über allgemeine künstlerische Fragen

und Aufgaben nachgedacht. Die Erzeugnisse dieser Tätigkeit sind von ihm in zwei Schriften niedergelegt: „Das Kunstverständnis von heut“ (1892) und „Die Verwirrung der Kunstbegriffe“ (1898, 2. Auflage 1900), die zu den lehrreichsten Äusserungen über Kunst gehören, weil sie ganz auf Erfahrungen beruhen. Denn wie Trübner immer bestrebt war, aus dem Verkehr mit vorbildlichen Meistern und aus dem Studium der Meisterwerke aller Zeiten Nutzen für seine Kunst zu ziehen, so hielt er es auch für eine Notwendigkeit, mit Malern zu verkehren und deren Bilder eingehend zu betrachten, von denen er lernen konnte, wie man es nicht machen soll. Aus dieser doppelseitigen Erkenntnis hat er in seinen Schriften die Laienansichten und die der grossen Künstler, die Tendenzen der populären Maler und die der Ewigkeitskunst einander gegenübergestellt und mit ebensoviel Gründlichkeit wie Geist seine Schlüsse daraus gezogen.

Das Charakteristische für Trübners Malerei selbst ist ihre Blutfülle, ihre unerschütterliche animalische Gesundheit. Aus einer lebhaften sinnlichen Empfindung geboren, wendet sie sich in erster Reihe wieder an diese. Seine Bilder sind geradezu klassische Beweise dafür, dass die Technik in einem Werke der Malerei nichts Zufälliges, sondern etwas durchaus Bedingtes und für den Wert der Leistung von äusserster Bedeutung ist. Die Art, wie Trübner seine Farben saftig, mit breitem Pinsel hinsetzt, gibt schon den Begriff einer vollkommenen, ihrer Mittel und des damit zu erzielenden Ausdrucks sicheren Meisterschaft. Prima zu malen, ist bei Trübner Prinzip, und doch steckt hinter dieser Bravour noch eine Naivität, die den Schöpfungen des Künstlers nicht selten etwas Steifes und Ungelenkes gibt, aber gerade dadurch den Verdacht einer Manier völlig hintanhält. Die Beharrlichkeit, mit welcher der Maler seinen Zielen zustrebt, und seine Ausdauer im Arbeiten lässt den Schluss auf ein gewisses Phlegma zu. Man würde ihm aber unrecht tun, wenn man ihn temperamentlos nennen wollte. Seine starke Empfindung für die Farbe und sein lebhafter Vortrag lassen ihn vielmehr sehr temperamentvoll erscheinen. Freilich beruht sein Temperament nicht so sehr auf Nerven- als auf ungebrochener Manneskraft. Sein Betätigungsgebiet ist so gross wie das aller grossen Künstler. Er hat einige der vorzüglichsten Bildnisse geschaffen, welche die deutsche Kunst überhaupt besitzt, und unter den deutschen Landschaftern der Gegenwart ist er vielleicht der bedeutendste, ohne Frage aber einer der selbständigsten,



W. Trübner. Rosenbeet im Schlosse Hemsbach. 1904

originellsten. Man hat von einer Wirkung Courbets auf Trübner gesprochen, sie gehört ins Reich der Fabel. Trübner hat Courbet nicht gekannt. Sein Aufenthalt in Paris beschränkte sich auf fünf Tage im Jahre 1878 während der Weltausstellung und auf acht Tage im Jahre 1884, als er seinen Freund Karl Schuch dort besuchte. Von einem Anlehnen an die französische Kunst, das dem Maler jüngst von einem mit sehr dürftigen Sachkenntnissen, dafür aber mit umso grösserer Oberflächlichkeit ausgestatteten Kunsthistoriker angedichtet wurde, kann unter solchen Umständen keine Rede sein. Die Ähnlichkeit zwischen Trübner und Courbet erklärt sich zur Genüge aus der ähnlichen Richtung des Talents und aus der gleichen Art des Studiums; denn auch der Franzose hat sich intensiv die alten Meister angeschaut und dazu die Natur. Und gerade wie er und alle anderen Grossen hat sich Trübner seine Stellung in der Kunst nicht durch das geschaffen, was er anderen abgesehen und abgelernt hat, sondern durch sein Eigenstes: seine Energie, seine Kraft und sein Wollen.



W. *Trübner*. Bildnis des Grossherzogs von Hessen. 1905

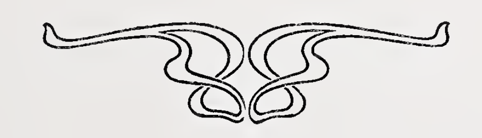
Zu Rembrandts dreihundertjährigem Geburtstag

Am 15. Juli waren es dreihundert Jahre, dass Rembrandt Harmensz van Rijn geboren wurde. Das Auftreten Rembrandts bedeutet im Reiche der Malerei soviel, als die Entdeckung einer neuen Provinz. Rembrandt ist der grosse Lichtmaler! Er ist nicht der Maler des Lichtes im Sinne der modernen Impressionisten und Luministen, sondern im Sinne eines rein künstlerischen Problems. Die modernen Lichtmaler erfassten ihre Aufgabe wie ein wissenschaftliches Problem. Sie zerlegten und analysierten das Licht. Ihre Malerei erinnert vielmehr an ein wissenschaftliches Experiment als an eine künstlerische Tätigkeit. Die Impressionisten wollten die Natur objektiv sehen. Sie versuchten die Wirkungen des Lichtes auf gewisse Gegenstände darzustellen. Sie zeigten uns, wie eine Wiese, ein Wald, ein Teich zu einer gewissen Jahreszeit um die Morgen-, Mittag- oder Abendstunde aussieht Man kann auf diese Weise das ganze Jahr über an einer Stelle kleben und Eindrücke notieren. Claude Monet hat zuletzt nur mehr einen Heuschober gemalt und der Japaner Hokusei seine hundert Ansichten des Berges Fuji.

Bei solcher Intensität der Beobachtung musste zuletzt eine solche Beschränkung des Darstellungskreises eintreten. Das Gegenständliche wirkte nunmehr als blosses farbiges Phänomen.



Schauen wir auf Rembrandts Lichtmalerei. Rembrandt hat die Wirklichkeit ebenso klar gesehen wie die Impressionisten, aber er hat darauf verzichtet, sie nachzuahmen. Er kannte sein Inftrument, die Farbe, und wusste, dass es sich in der Malerei nicht darum handle, Natur zu interpretieren. Wozu auch sich der Danaidenarbeit unterziehen, aus dem Strome immerwechselnder Erscheinungen Eindrücke zu schöpfen. Das Licht, das Rembrandt auf seinen Bildern gebrauchte, war in der Natur nicht vorrätig. Es lässt sich auch heute noch nirgends entdecken und festhalten. Es ist eine vergebliche Arbeit, darüber zu grübeln, woher Rembrandt sein Licht hatte. Die Frage nach Rembrandts Lichtquelle ist die Frage nach Rembrandts Geist. Aus diesem heraus erstand das wunderbare märchenhafte Reich seiner Malerei. Etwas nüchterner ausgedrückt, Rembrandts Lichtmalerei beruht auf seiner ihm eigenen malerischen Vorstellungsweise. Das Licht ist in seiner Kunst ein gestaltender Faktor. Der Aufbau, die Komposition seiner Bilder beruht auf einer besonderen Art der Lichtverteilung im Bilde. Wie andere den Rhythmus der Linie benutzten, ein Bild zu organisieren, so Rembrandt das Licht. Betrachten wir ein solches Bild, so wird das Auge von dem Licht angezogen und gefesselt, es folgt unwillkürlich seiner Führung und durchwandert so die imaginäre räumliche Welt im Bilde. Am deutlichsten wird dies bei der Betrachtung der Landschaft mit den drei Bäumen. Ganz klar erkennt man dieses malerische Prinzip auch bei dem Bilde der Rohrdommeljäger. Ein Jäger hält den Vogel und das Licht prallt auf den vollen Körper und entfacht ein glänzendes Farbenspiel; zugleich erweist es auch seine starke modellierende Kraft in der Darstellung des Körpers, der Flügel und des Gefieders. Das Licht ist auf den Körper des Vogels zur vollen Ausdrucksstärke konzentriert, dann streift es in einiger Abschwächung die ausgebreiteten Flügel und die linke Gesichtshälfte des Jägers und verliert sich nach und nach in einer lichten Dämmerung. Diese rhythmische Abstufung des Lichtes führt den Blick des Beschauers allmählich in die Tiefe und erweckt damit die Vorstellung einer dritten Dimension. Die Darstellung folgt dem natürlichen Gang des Lichtes, wie es die Gegenstände erhellt, an ihnen entlang gleitet und dadurch die räumliche Ausdehnung der Dinge der Anschauung erschliesst. Rembrandts Technik ist die logische Konsequenz dieser Vorstellungsweise. Es ist ganz verständlich, dass seine letzten Bilder beim Herausarbeiten plastischer Lichtwirkungen ein reliefartiges Aussehen erhielten; daher der Witz: „man könne ein Rembrandtsches Bildnis an der Nase aufheben". Die starke Wirkung Rembrandtscher Bilder beruht auf dieser gewaltigen Energie des Ausdruckes. Der Beschauer unterliegt der zwingenden Stärke dieser mit aller Kraft zum Ausdruck gebrachten künstlerischen Vorstellung. Rembrandt hat aus sich eine Welt heraus geschaffen. Man hat mit Recht immer wieder neben diesem Reichtum an rein künstlerischen Ausdrucksbeziehungen zur Welt sichtbarer Dinge, den Reichtum und die Fülle des Gegenständlichen betont. Rembrandt entnahm die Anregung zur Darstellung der verschiedenen Stoffe aus der Bibel, aus der antiken Mythologie und vor allem aus seinem eigenen Vaterlande. Auf Rembrandts Bildern ist es wie auf einem Jahrmarkte; es treffen sich Leute verschiedener Art, jeden Alters und Standes. Ein bewegtes, mannigfach gestaltetes Leben tut sich auf. Rembrandts Kunst ist wie eine Zauberlaterne, mit der in alle Zustände der Menschennatur hineingeleuchtet wird. Rembrandt steht im Mittelpunkt der Welt; nach welcher Seite er sich dreht und wendet, fällt Licht auf die Dinge und die Welt steht wiederum im Banne dieses strahlenden Augenpaares, das sich alles Sichtbaren bemächtigte. A. H.







Anselm Feuerbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Iphigenie





Moritz von Schwind. Kaiser Rudolph, nach Speyer zum Sterben reitend

DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG IN BERLIN 1906

NEKROLOGISCHE RANDGLOSSEN

VON

HANS SCHNELL

Es ist noch nicht lange her, als in einer grossen Münchner Tageszeitung ein Artikel zu lesen war, in welchem ein bekannter süddeutscher Schriftsteller sich mit Eindrücken von Berlin und den Berlinern beschäftigte, sehr ernsthaft und ohne das übliche Absprechen, und den Vergleich mit Wien und München, ihrem so andersartigen Menschen- und Pulsschlag zog. Er verhehlte seine Wertschätzung der norddeutschen ungeheueren Betriebsamkeit, der norddeutschen Organisations- und Tatkraft nicht, während er allerdings zu dem sehr richtigen Resultat kam, dass das moderne Berlinertum für die Kunst einen ganz ungeeigneten Boden biete, weil ihm die nötige Gelassenheit und der Klang völlig fehle. An dieses Berlin und das Berlinertum, innerhalb dessen die mächtigsten Reden für die Kunst geschwungen, mit der Tat aber wenig von Belang geleistet wird, dessen erfolgreichste und geistig höchststehende Industrielle und Börsianer fürstliche Summen für die minderwertigsten Alterswerke Böcklins und Liebermanns gezahlt haben, solange die „Konjunktur" dafür hohe Wogen schlug, und das die Kunst wie eine Schneidermode bewertet, habe ich denken müssen, so oft ich die soeben geschlossene Jahrhundert-Ausstellung besuchte. War sie doch bei unleugbar grossen Zügen so recht ein aus Berliner Kunstgesichtspunkten

erdachtes und geschaffenes und auf das Berlinertum im besonderen berechnetes Unternehmen, bei dem der verschlagene Geschäftsgeist der Organisation für den unbeteiligt an Maler- und Literatengezänk bei Seite stehenden Beschauer etwas sehr Anerkennenswertes hatte, soweit man eben List, diplomatisches Geschick, Sand in die Augen streuen, hohnlachenden Triumph über den arglosen Glauben der Behörden als moderner Mensch einschätzt, während für die Kunstgeschichte, die ja nur ein Anhängsel der Kunst ist, einiges, für die Kunst selbst nicht allzuviel herauskam. Denn die Werke von grossem Wert waren alte Bekannte und haben ihre Wirksamkeit auf die Entwicklung ausgeübt. Da Licht- und Eindrucksmalerei heute lange nicht mehr Trumpf sind, scheint es belanglos, deren Vorgänger zu entdecken. Man hat sich auf die „Ehrenrettungen" dieser Art nicht wenig zu Gute getan, was nicht ohne humoristischen Beigeschmack ist und auf die heute übliche Überschätzung der papierenen Berühmtheit hinweist. Von keinem dieser wiederentdeckten Künstler zweiten Ranges ist ein Gewinn für das Kunstschaffen mehr zu erwarten. Dem längst vermoderten Kadaver dürfte es sehr gleichgültig sein, was die Narren nach ihm von ihm halten. War es bei Lebzeiten ein richtiger, das heilige Feuer in sich tragender Künstler, so wird er auch nicht viel nach der Einsamkeit und der Verkennung durch die Mitwelt gefragt, sondern für sich geschaffen haben. Loderte aber Ehrgeiz in ihm und hatte er echte Kunst und verstand nicht, sich zu machen, so war das ein Unglück für ihn, — „wer geht durchs Leben ohne Leid?" — an dem die nachträgliche Anerkennung in einigen Kunstgeschichten nichts mehr gut macht. Diese „Ehrenrettungen" waren aber auch nicht das Hauptziel bei der Begründung dieses geschäftlichen Ausstellungsunternehmens, das — was unzweifelhaft aus der gewaltsamen Schlussorganisation des Ganzen hervorgeht — lediglich daraufhin abzielte, den rapiden Niedergang der Berliner Sezession durch einen höchst geschickten Schachzug aufzuhalten. Es ist, um das Kind beim richtigen Namen zu nennen, eine Verzweiflungstat. Verzweiflungstaten werden vor Gericht milder beurteilt als solche freien Willens. Auch wir wollen diese Milde bei der Beurteilung walten lassen. Umsomehr da die Ausstellung ein erhebliches finanzielles Defizit aufzuweisen hat, was schliessen lässt, dass auch der angeblich unleugbare moralische Erfolg nicht weit her ist. Die Geldleute, welche Garantie leisteten, werden das kleine Opfer umsomehr verschmerzen können, als der teuer gekaufte und meist wertlose Sezessionskitsch an ihren Wänden daheim sicher ein grösseres Opfer bedeutet, — die „Geleimten" aber bei der Sache, soweit sie in den Behörden und bei der Presse sitzen, mögen sich ihre Selbstkritik im stillen Kämmerlein vor einem Spiegel aber bei verhängtem Fenster selbst sagen; wenn ihnen dabei etwas schwül zu Mute wird, ist es schon recht, — den klugen Regisseuren schliesslich hinter den Kulissen, welche diesen Ausstellungstrick nach dem alten Wahrspruch: „mundus vult decipi, ergo decipiatur" erdachten, sei ihr Behagen wirklich gegönnt; ich für meine Person schätze Klugheit und Gerissenheit immer, auch wo ich anderer Meinung in Ansehung von „Sittlichkeit und Würde der Kunst" bin. Verdrehtheit, Urteilslosigkeit, Mumpitz spielen heute im öffentlichen Kunstleben eine so grosse Rolle, seit infolge früheren Aufschwungs jeder reiche Tunichtgut statt nach Amerika in die Kunst spediert wird, dass es auf einen Unsinn mehr oder weniger nicht ankommt.

Bezeichnend war, wie man den äusseren Rahmen der Ausstellung angeordnet hatte: die Wände dieses aussen wie innen in reicher und vornehmer Antike gehaltenen Ausstellungshauses, der Berliner Nationalgalerie, waren mit Tuch in Sezessionsfarben bespannt, Blumengefässe im Biedermeierstil begrüssten in der antiken Vorhalle der Tagesmode zuliebe den Eintretenden, so stilwidrig



Franz Catel. Kronprinz Ludwig von Bayern in der spanischen Weinkneipe auf Ripagrande in Rom

und geschmacklos wie nur möglich. Oben sah man die Alten, im Erdgeschoss in den besten Kabinetten die Jüngsten, so liebevoll und überlegt angeordnet, dass der letzte bleibende Eindruck der Fortgehenden von den Künstlern bestimmt wurde, welche man offenbar „machen" will. — Und dazu die Auswahl, an der als etwas geradezu Einziges hervorzuheben ist, dass die grosse Idealkunst des Jahrhunderts, die Geschichtsmalerei, das bürgerliche Sittenstück, welche von 1775 bis 1875 tonangebend gewesen waren, teils fast völlig fehlten, teils schlecht und lückenhaft vertreten erschienen, so dass man von den grossen Namen ein ganz schiefes Bild gewann. Glaubte man fernerhin dieser Übersicht über das Jahrhundertschaffen der deutschen Kunst, dann muss München



Phil. Otto Runge. Die Hülsenlangkschen Kinder

ein Kunstzentrum vom Range Hamburgs, Königsbergs oder Posens gewesen sein. Die Münchener Jahrhundertkunst war so gering und dem Wert nach so miserabel vorhanden, dass man diese kunstgeschichtliche Fälschung nicht streng genug verurteilen kann. Piloty, Uhde waren überhaupt nicht, Lenbach, Defregger mehr wie ungenügend vertreten; Liebermann dagegen, der 1875 erst 28 Jahre alt war, also in den Anfängen seines Schaffens stand, hatte das schönste und letzte Kabinett. Das sind nur ein paar zufällig herausgegriffene Motive. Hervorheben muss ich allerdings, dass unter dem Drucke heftigen Unwillens in Berliner und Münchener Künstlerkreisen später, als niemand mehr in die Ausstellung ging, einige allzu sehr klaffende Lücken ergänzt wurden; ich konnte indessen meinen früheren Eindruck nicht mehr korrigieren, da ich in der letzten Zeit der Ausstellung fern von Madrid weilte.

Bei dem einseitig betonten Charakter der Ausstellung nach der Richtung der Vorläuferschaft für die moderne Kunstbewegung fällt es nicht leicht, einen Faden zu finden, der systematisch läuft und dabei doch ein gewisses Interesse für den süddeutschen Leser erregt. Wir möchten daher diese Räume nur im behaglichen Schritt durchwandern, indem wir hier und dort stehen bleiben, um eine seltsam geartete, schöne und reife oder vielleicht auch sonstwie interessante Blume der Kunst zu betrachten. Porträts von Anton Graff in ihrer grossen, flächigen, kühlintimen, verwaschen gefärbten und den Dargestellten in unauffälliger Ähnlichkeit weisenden Art, — wie weit tauchen diese Dinge in eine Vergangenheit zurück, in der Goethe noch jung war und in einer

Georg Friedr. Kersting. Stube mit Selbstbildnis



Eduard von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christi Einzug in Jerusalem





Gabriel von Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Schwestern



Umgebung voller Perücken-Allegoristik an den Ilmufern lebte! Welch einen Gegensatz dazu bildet Chodowiecki, als Kupferstecher vornehmlich bekannt, der Zeitgenosse und Darsteller Friedrichs des Grossen, in seinen Bildnissen mit ihrer ausgezeichneten Schärfe der Charakteristik und einer inneren Lebendigkeit bei bestechender Kleinmalerei, so dass diese Menschen trotz Zopf und Perücke uns menschlich nahestehen wie die Gestalten in Lessings und Goethes Dichtungen!



Josef Danhauser. Liszt am Klavier

Verkörpert sich in Graff die von Italien und Paris lebendig erhaltene Tradition, so drängt in Chodowiecki ganz seltsam ein modernes, mit gebundenem Ausdrucksvermögen die Natur suchendes Element, das wir später bei Krüger sich entfalten, bei Menzel aber gipfeln sehen werden.

Mehr als ein Menschenalter später tauchen fast gleichzeitig in Hamburg einige ganz merkwürdige Charakterköpfe auf, die in der provinziellen Isolierung in einer Kaufmannstadt und fern von den tonangebenden Kulturzentren von der grossen Tradition der Kunst nahezu ganz losgelöst erscheinen und in ihrem dunklen Tasten nach Licht der Natur interessante Seiten abzugewinnen wissen. Gefesselt ist der Ausdruck bei allen so sehr, dass sie vielfach auf den ersten Blick als Dilettanten erscheinen und Schulprinzipien nicht kennen, deren Kenntnis und Beherrschung von jedem Akademieschüler gefordert wird. Dabei ein oft seltsames Gefühl für materielle Lebendigkeit der Natur, das wiederum der Zeit weit voraus ist. Der eine ist Friedrich Wasmann, in

Hamburg geboren, gegen das Ende des Jahrhunderts in Südtirol gestorben, ein sonderbarer Heiliger, in dessen Bildnissen eine eckige und knorrige Kernigkeit mit dem Umrissfanatismus der Nazarener verbunden ist und klägliches Versagen neben glänzendem Gelingen steht. Philipp Otto Runge, jung um 1840 in seiner Vaterstadt Hamburg verstorben, ist der andere und der bekanntere dieser drei. Ein verblasener Perücken-Allegorist, hier in einigen verschnörkelten Phantasiestücken, dort in dem bekannten Kinderbildnis sowie den beiden Familiendarstellungen ein Lichtapostel, dem theoretisch das Verhalten der Körper im Lichte klar geworden ist, obgleich er vergeblich ringt, es auch nur halbwegs darzustellen. Er steckt in der blechernen, ganz armen, umrissmässigen lokalen Technik so hilflos fest, dass seine Lichterkenntnis Theorie bleibt. Runge hat einen papierenen Nachruhm erlebt, den er einem Zufall verdankt. Er wäre besser aus der Hamburger Kunststille nicht auf den lauten Markt getreten, denn er bringt vielen eine unverhohlene Enttäuschung. Wie anders der Dritte, Oldach, der als 26jähriger Künstler in München starb, nachdem er von Hamburg aus Dresden passiert hatte! Namen und Werk begegneten mir zum ersten Male. Und alle Wetter: das Bildnis des alten Herrn im Zimmer mit den lichten ungebrochenen Tönen und kühnen Kontrasten wäre in seiner trotzdem erstaunlichen Ausgeglichenheit eines Holbein würdig. Den frühen Tod dieses Einen darf man beklagen, denn hier waren die Anfänge zu einer sehr bedeutenden Künstlerschaft vorhanden. Wie viel gute und verheissende Keime solcher Art im Laufe der Zeit verloren gehen, beweist noch ein anderer Fall in dieser Ausstellung: im Mittelgeschoss, in der Koje von Kaspar David Friedrich hingen kleine Bildnisse in der Art Oldachs, nüchtern gesehene, schlichte, tiefinnig empfangene und mit grossem Zuge hingeschriebene Natur, die auch einen wirklichen Künstler verriet: Georg Friedrich Kersting, der 1847 in Meissen starb. Solche Erscheinungen und Werke sind wie die Oasen in der Wüste, deren Zauber durch die Öde der Umgebung aufs höchste gesteigert wird. Sie ragen heraus, machen das Herz beim Beschauer höher schlagen und sprechen in ihrer stillen Sprache schmeichlerisch zu allen Sinnen; sie verlieren sich nicht mehr aus der Erinnerung, während das Riesenheer der anderen Bilder fast gleichgültig in ihrer gut gemalten oder gut gezeichneten oder gut gesehenen Bravheit an unserem Auge vorüber gleitet, ohne etwas zum Klingen zu bringen. Es ist da der abgrundtiefe Unterschied sichtbar, welcher zwischen der Künstlerseele voll inneren Anschauens und priesterlicher Mission und dem Malersmann von Berufswegen klafft.



Adolf Schrödter. Don Quixote

In dem Hamburger Saal, der ausser Oldach wenig von ernster Bedeutung aufweist, aber durch die wohldurchdachte Anordnung und die sorgfältige Auswahl die kleine Hamburger Funzelflamme als ein keckes Leuchtfeuer erscheinen lässt, ist noch Christian Morgenstern zu nennen, der hier nur insofern hergehört, als alle ausgestellten Bilder der Hamburger Kunsthalle gehören. Seine schlichte, einfache, mitunter sogar nüchterne Naturauffassung hat ihn zum eigentlichen Vorläufer der modernen Landschaft gemacht. Und dann Hermann Kauffmann, der



Theodor Schüz. Mittagsruhe bei der Ernte

in der Fähigkeit, das Licht zu sehen, mit seinem Zeitgenossen Runge rivalisierte, während er ihn im Darstellenkönnen weit übertraf. Merkwürdig jung muten mehrere dieser Tafeln an.

Auch Kaspar David Friedrich, der 1774 in Greifswald geboren ist und in Dresden starb, wird zu den Ehrenrettungen dieser Ausstellung gezählt. Nicht ganz mit Recht. Er ist ein irrlichterndes Talent, das sich an jeden Gegenstand mit dem Selbstvertrauen des Dilettanten und ohne Urteil über die Grenzen des eigenen Könnens wagte. Ein so feines Stück wie die Frau am Atelierfenster steht neben phantastischen Naturvisionen von wenigstens gegenständlichem Interesse und gänzlich Misslungenem. Er ist eine Parallelerscheinung zu dem etwas jüngeren, auch nicht alt gewordenen Berliner Karl Blechen, der in seinem sehr ungleichen, aber doch von genialem Instinkt geleiteten Schaffen den Übergang von der erstarrten Tradition der Berliner Hof- und Staatsmalerei der Rhode usw. nach den lichten Gebilden J. A. Kochs, Rottmanns u. A. suchte. Auch der

schönheitsvolle, vom Klassischen her Licht und Luft in der italienischen Landschaft suchende Tiroler Jos. Ant. Koch ist hier als Neuer für die norddeutschen Beschauer zu erwähnen, da man ihn bei uns wenig kennt.



Christian Morgenstern. Haus im Walde bei Kopenhagen

Unter den Künstlern, welche in dieser Ausstellung zum ersten Male in grösserem Umfang und in einem geschlossenen Kreis ihres Lebenswerkes an die Offentlichkeit treten, verdient Ferd. Georg Waldmüller, welcher von 1793 bis 1865 in Wien lebte, ganz besonders genannt zu werden. Er ist neben Spitzweg und Schwind sicher die liebenswürdigste Künstlererscheinung der gesamten Ausstellung; er bringt in das Bild vom Wien des vorigen Jahrhunderts eine den Norddeutschen bisher unbekannte neue Marke hinein, bei der das Entwicklungsmoderne und die formale Vollendung nahezu gleich erscheinen. Er ist ebenso sehr vorwärts drängender Künstler, der tastet, probiert, erfindet, wie er der liebenswürdigste Virtuose in der Beherrschung des Landläufigen und im Können für jedermann ist. Der Vergleich mit dem Walzer-Strauss drängt sich einem unwillkürlich auf: kein grosses Gebiet, eher Nebenwege voll Stille, Anmut, Schlichtheit der Natur, nichts absolut Neues und Bezwingendes und doch eine tief bezaubernde Lieblichkeit, die einen begnadeten Künstler in jeder Linie zeigt. Die Wiener Kunstgeschichte hat für uns Norddeutsche sicher eine neue Tonart durch diese Ausstellung erhalten, die man nicht kannte, weil nur vereinzelte Werke des genialen Künstlers, die mehr Treffer als Phänomene einer bedeutenden Persönlichkeit schienen, bei uns bekannt geworden sind. Waldmüller ist Sittendarsteller und Landschafter zugleich und nahezu gleich vollkommen, was er auch anpackt. Sein „Metternich bei Alexander II.“ entbehrt vielleicht der inneren geschichtlichen Lebendigkeit, die sich aus eingehender Kenntnis der Personen, ihrer Beweggründe, der Geschehnisse ergibt, und der Künstler erscheint mehr als Maler denn als beherrschender Diplomat, aber das Bild ist doch nicht minder glänzend gemalt, als z. B. das bürgerliche Sittenstück der „Adoption“, in dem das ausschlaggebende Seelische mit erstaunlichem Können gelöst ist. Daneben finden sich viele bäuerliche und auch bürgerliche Sittenstücke, die alle das sehr intensive, genial verarbeitete Licht als Eigentümlichkeit nach aussen tragen; alles zu einer Zeit gemalt, in der in Deutschland die braune Tunke noch völlig vorherrschte. Dazu sind diese Lebensausschnitte mit der graziösen Hand des Wieners aufgebaut, gezeichnet, bestechend in einer glutvollen Lebendigkeit und Eleganz des Farbenstils gemalt, dass einem der Glanz des zweiten Kaiserreichs in Paris manchmal lebendiger vorschwebt als die Hofburg in Wien. Dieser kernige deutsche Maler hat in seiner Darstellungs-virtuosität nicht selten etwas Internationales, für das einem die Vorbilder zu fehlen scheinen. Das



Eduard Magnus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis Jenny Linds



ist auch das Signum für seine Landschafterei. Ob er einen einzelnen Baumriesen am Waldrand oder in einer Lichtung darstellt, ob er einen landschaftlichen Ausschnitt gibt oder ob er z. B. in der entzückenden Darstellung von Ischl eine Komposition schafft: die Fülle lebendigen Lichtes, in welches alles getaucht ist, die entzückenden Linien voll Adel und Anmut, der feine Esprit einer vielartigen, frischen, höchst geschmackvollen und immer diskret gebändigten Farbe wirken zu einem Konzerte zusammen, dessen Wohllaut man sich nicht entziehen kann; man vermag sich



Franz Krüger. Parade auf dem Opernplatze zu Berlin

gar nicht satt daran zu sehen; der ganze Charme des fröhlichen Capua an der Donau wird in diesen Dingen lebendig und umspinnt uns mit seinen Weisen. Und nichts anderes vermag man schliesslich von einer kleinen Auslese von Bildnissen aus dieser Hand in dem von ihm beliebten kleinen Format zu sagen. Die Grossväterzeit in Wien um die Jahrhundertmitte wird seltsam hier in den Trachten, in der Anspruchslosigkeit des Daseins, in der geistvollen Sentimentalität des Menschentums lebendig. Frappant sind die Menschen und die Dinge gemalt. Eine Charakteristik steckt in Haltung und Gesichtern, die jeden Zug als eine bewusste Seelendeutung erscheinen lässt. Ein so intimes, stilles, seeliches Künstlerschaffen wird hier offenbar, wie es seit den van Eycks in den Niederlanden und Holbein in seiner Baseler Frühzeit mehr und mehr aus der Bildnisabsicht der Künstler verschwunden ist. Man hat das hiefür charakteristische Gefühl, dass der Urheber alle diese Bildnisse aus dem inneren Bedürfnis der Liebe und andächtiger Ehrfurcht vor den Gestalten mit keuschem Herzen geschaffen hat, um der Nachwelt ein Konterfei zu hinterlassen, in dem zu lesen steht, was für prächtige,

geist- und seelenvolle Menschen diese seine Freunde und Verwandten waren. Dass es zahlende Besteller sein könnten, will einem nicht glaublich erscheinen. Das ist Waldmüller; er ist eine Hauptmarke und ein entzückender Ton in dieser grossen Ausstellung.

Von dem Wiener Waldmüller zu dem bavarisierten Wiener Moritz von Schwind scheint gedanklich ein sehr weiter Schritt zu sein, während die beiden Leute in Wirklichkeit als bedeutende Künstler die nächsten Nachbarn sind. Wüsste man es nicht längst, wie gleichgültig im Schaffen die Stilrichtung ist und wie wenig darauf ankommt, ob Romantik oder Naturalismus



Teutwart Schmitson. Kühe im Wasser

über einem Atelier als Willkommspruch verzeichnet steht, so könnten Schwind und Waldmüller eines besseren belehren. Waldmüller ist Realist, der seine Kunst in die Erscheinung der Natur hineingeheimnist, — Schwind ist Romantiker, dem die Träume die Hauptsache sind, für welche er die Ausdrucksformen in der Natur sucht. Sie fangen ihre Sache jeder vom anderen Ende an und doch ist die Wirkung — der Klang und die betörende Sprache zu allen Sinnen — bei beiden die nämliche. Man vergleiche realistische Motive von Schwind mit den Bildern von Waldmüller: dort die reizende Brücke mit den Fussgängern aus allen Gesellschaftsklassen und der Aussicht in eine anmutige Berglandschaft, — hier das Gesellschaftsspiel im Garten einer schmucken Villa oder auch eine Replik zum „Abschied im Morgengrauen“ in der Schackgalerie. Wie schmal, sparsam, fast geizig ist der Ausdruck in Strich und Palette in den wiedergegebenen Zügen der Natur, als wenn die Malerhand schamhaft vor jeder Berührung mit der Wirklichkeit zurückschrecke. Wie innig und tief ist der Eindruck trotzdem für ein empfängliches Gemüt, weil die

heilige Liebe zur Sache ohne Rücksicht auf Erwerb und Bestellung den Pinsel führt. Seine grössten Wirkungen hat Schwind freilich auf seinem eigensten Gebiet des Märchens erzielt, weil die Art dieser Darstellungswelt am weitesten auf die Naturwiedergabe verzichten kann und umsomehr zur Geltung kommt, je andeutungsweiser sie verfährt. Der köstliche Zyklus „Aschenbrödel“ mit seinem Reichtum an Zierat und Rahmenschmuck, seiner Fülle der Gestalten und



Hans Thoma. Sonntagsfrieden

seiner entzückenden Poesie gab hievon Zeugnis. Schwind war immer ein Meister der Linie, die er als nervöserer, reicherer, geistvoller Erbe der Nazarener beherrschte, wie wenige vor ihm. Er malte nie bedeutend, wenn er auch einen feinen Geschmack in der Farbe besass. Hier wie auch in den zu Weimar hängenden „Sieben Raben“ geht die Malerei bei allem Geschmack nur wenig über eine zarte Bilderbogenkoloristik hinaus und doch wird auch der farbenseligste Feinschmecker die zwingende Einheitlichkeit der künstlerischen Wirkung nicht leugnen können. Es kommt ja in der Kunst nicht auf die Mittel und die Richtung, sondern nur eben auf die Verwendung derselben und das Können an. Auch ein Geschichtsbild von Schwind war da: Kaiser Rudolph, nach Speyer zum Sterben reitend. Eine grossgedachte, in jedem Zuge Feierlichkeit atmende Schöpfung, in welcher der Nazarenergeist mit seiner Anbetung der Frührenaissance sichtbar

umgeht. Sieht man das Bild schwarz auf weiss, so wirkt es in wuchtiger Geschlossenheit. In der Farbe versagt es, wie die meisten Geschichtsbilder Schwinds. Seine Traumnatur schreckte vor dem koloristischen Kraftausdruck, den die Darstellung eines konkreten Geschehnisses erfordert, zurück und kam dabei um die beste Wirkung. Nichts lag seiner elfenhaft spinnenden Seele ferner als die Wirklichkeit und in der Technik Meiningertum und Pilotyschule, auf die er ja ein geflügeltes Witzwort in die Welt setzte.

Und dann Spitzweg, von dem eine reiche Sammlung von Bildern vorhanden ist. Er war Apotheker und Kräutermann, ehe er sich in München versteckte und seine schnurrigen Bildchen malte, nach denen lange kein Mensch fragte. Ist Schwind ein Märchen-, Ritter- und Burgen-Romantiker, so ist Spitzweg ein stillvergnügter absonderlicher Träumer, der sich in einer Welt verkehrsabgelegener uralter Städte mit Giebelhäusern, Toren, dunklen Winkeln, bürgerlicher und mönchischer Poesie, des Behagens naturphilosophischer Sonderlinge und allerlei problematischer Existenzen wohlgefiel. Dort bei Schwind die Wartburg, — hier Rothenburg ob der Tauber bei Spitzweg kann man als Schlagwort setzen. Auch Spitzweg ist literarisch wie Schwind, obgleich er nicht selten reine Naturausschnitte gibt, und seine Vorwürfe lehnen sich an die romantische Novellistik wenigstens an. Aber er ist doch in ganz anderem Grade Maler, als es vor Böcklin irgend einer der Romantiker war. Die Farbe spielt bei ihm eine grosse Rolle. Doch wird sie von der Phantasie bestimmt. Er hat zwar Naturstücke hinterlassen, die eines der Lichter von Barbizon würdig wären. Aber wenn er einen poetischen Einfall in ein Bild umsetzt, dann geht es ihm wie einem einsamen Musiker, der Noten, Komposition, Rhythmus vergisst und träumend Klangschönheiten sucht, die vor ihm verflattern, sinnlich, brünstig, andächtig werden und immer verführerischer locken, ins Seltsame gleiten, je mehr sie die musikalische Gebundenheit verlieren. Er sucht auf seiner Palette lange vor Böcklin oder irgend einem der Modernsten die seltensten Tonwirkungen, die wie Edelsteine im Geröll der Feld- oder Bergeinsamkeit funkeln. Er begnügt sich schliesslich mit dem spärlichsten Umriss und wird ein Meister der Andeutung, wie es kaum einen zweiten gibt: auf eine seltsam erfüllte Gnadenstunde, auf einen phantastischen Tiefblick, auf einen tränenseligen Humor, auf verborgene Schönheit seelischer Dämmerstunden sind seine Tafeln fast durchweg abgestimmt. Und das macht sie zu Juwelen, die Moden und Richtungen lange überdauern werden. Denn die besten und wichtigsten Eigenschaften unseres Volkes, Jahrzehnte seiner Entwicklungsstimmung treffen mit eigenartiger und reifer Kunstform zusammen; es sind geprägte Werte, die ihre Geltung allein sich, nicht jedoch einer Clique oder kunsthändlerischem Geschick verdanken. Das Werk von Spitzweg war weitaus nicht erschöpfend vertreten, aber doch so reich, dass man ihn kennen lernen konnte. Wir heben aus seinen köstlichen Winkelpoesien „Mönch und Rosen", „Wachtposten", das „Ständchen", die „Serenade", „Heimkehrender Klausner", von seinen Humordichtungen den „Spaziergang", den „Drachenbeschwörer", den „Storch", den „Gutsherrn", das „Flötenkonzert" hervor.

Einer, dessen zahlreich vorhandene Bilder etwas verstreut in der Ausstellung hingen, wird selbst manchem Berliner ein Neuling gewesen sein, und bei seiner Art, die studiert sein will, ist er



Arnold Böcklin. Frühlingsreigen

auch gewiss nicht allzuvielen aufgefallen Er war ein Mann derb zupackenden Charakters und helläugig seiner Zeit voraus. Menzel ist ohne seine Vorgängerschaft kaum denkbar. Das war Franz Krüger, welcher bis 1857 in Berlin lebte und sich als Autodidakt fast bis zum Hofmann häutete, obgleich er ein bedeutender Mensch war Er war Pferdemaler, bilderte Rosse und Ställe der Aristokratie ab, zeichnete brillant, malte für das Können seiner Zeit eigentlich sehr gut, hatte einen erstaunlichen Scharfblick für Menschen, obgleich seine Porträts nicht ersten Ranges sind.



Karl Buchholz Waldesrand

Er ritt mit Prinzen aus, malte Mitglieder der Königsfamilie genrehaft aber höchst vortrefflich, und diese Beziehungen verschafften ihm einige Staatsaufträge, die uns hier am meisten interessieren: die Huldigung für König Friedrich Wilhelm IV., sowie einige Paraden, die teils in Berlin teils in Petersburg hängen. Wie er die ganze Sache in ihrer grossen Schwierigkeit anordnet und behandelt, ist nicht besonders hervorzuheben, wohl aber wie er ganze Menschengruppen zu vielen Dutzenden gegliedert, durchgeführt und charakterisiert hat. Fast alle berühmten Zeitgenossen hat er in diese Bilder hineingemalt, so schlagend, echt, so lebensvoll, dass man nicht begreift, wie schnell der Mann vergessen war. Freilich hiess der Stern, der ihn rasch damals aufsteigend verdunkelte, Menzel.

Von Menzel selbst sind einige interessante Werke auf der Ausstellung gewesen, die ihn von seiner intimen Seite zeigten: „Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn“, das ausserordentlich feine

Innenstück aus des Künstlers einstiger Wohnung in der Zimmerstrasse, die „Auferstehung der Märzgefallenen 1848", der „Kreuzberg", die interessante Familiengruppe, das farbenprächtige „Théâtre Gymnase", der „Blick in den Park des Prinzen Albrecht", sowie noch einige der Hauptstücke, die uns Franz Hermann Meissner in dem Menzelheft dieser Zeitschrift vor kurzem bereits schilderte.

Noch ein fast Verschollener ist in grösserem Rahmen auf dieser Ausstellung wieder aufgetaucht, nachdem er mit seinem frühen Tode aus dem Gedächtnis der Lebenden verwischt war und nur in den Fachkreisen gelegentlich genannt war: Teutwart Schmitson, ein Tiermaler grossen Stils, der schon vor 1863 Pferde und Tiere im Freien von einer Unmittelbarkeit und Grösse des Naturgefühls und im Zusammenhang mit einer lichtvollen und ganz gleichartig aufgefassten Landschaft darstellte, dass man den Jahreszahlen der Bilder misstrauen möchte. Die Erfassung der Tierseele und die Beobachtung der charakteristischen Bewegung sind ganz erstaunlich scharf und modern, wenn man die durch die heutigen Hilfsmittel eminent gegen früher gesteigerte Beobachtungsgabe darunter verstehen will.



Ludwig Knaus. Bildnis des Kommerzienrats Peter Louis Ravené

Und diese wunderbare Schärfe des Auges für das Licht in seinen feinen Abstufungen und dem lebendigen Lokalton, gesteigert um eine tiefe, schlichte, schamhaft zurückhaltende Andacht der Betrachtung sind unter den vielen Werken von Hans Thoma das Zeichen für einige Frühbilder, die meines Wissens hier zum ersten Male in Berlin zu sehen waren. Den Märchenpoeten, den Mann mit dem grossen Auge für die Linien und Haupttöne in der Landschaft kannte man lange, — viel zu wenig den Wirklichkeitsdarsteller, namentlich aus der Münchner und ersten Frankfurter Zeit, dem Paris eine Offenbarung geworden war. Der „Sonntagsfrieden" mit den beiden Alten im Dachstübchen, „Die Näherin", die Courbets würdigen „raufenden Buben" sind Meisterstücke, welche den Karlsruher Galeriedirektor, Professor und Ehrendoktor, den würdigen und gefeierten alten Herrn in jener Schaffenszeit zeigen, als noch kein Mensch nach diesen köstlichen Dingen fragte. Der Mann, dessen Stil späterhin die rustikale Einfachheit und Einfalt seiner Jugend wieder gewann, ist hier ein

Techniker von stupender Beherrschung der Mittel, dessen Lob und Ruhm schon damals mit allen Winden durch die Welt geflogen wäre, wenn sein Zelt an der Seine, statt an der Isar oder am Main gestanden hätte. So sind ja die Nietzscheschen „blonden Bestien" in ihrer gemütvollen Tiefe ihren bedeutenden Männern gegenüber, dass sie dieselben erst anerkennen, nachdem ein vieljähriges Aushungernwollen sich als erfolglos ausgewiesen.



Hans Canon. Fischermädchen

Thoma kann man als die feinste Blüte deutschen Kunstagrariertums bezeichnen, – auch Wilhelm Leibl war in der Hauptzeit seines Lebens Bauernmaler, wovon zwei Kojen mit Bildern auf der Ausstellung zeugen. Ich bin der letzte, die höchste Vollendung des Auges in diesen Bildern der beiden Leiblschen Stilrichtungen, der breiten und der getiftelten, gering zu schätzen; im Gegenteil: Kultur ist ohne die Verfeinerung aller Sinne nicht denkbar, die Sinnesverfeinerung ist an sich schon ein Zeichen der Kultur, und diese Feinheit ist bei Leibl, dessen schönste und vollendetste Darstellungen in der Ausstellung beisammen waren, sehr gross. Man darf aber bei der Betrachtung der Kunst der Vergangenheit wie der Gegenwart als Historiker und Kritiker die Distanz nicht ausser acht lassen. Und da muss festgestellt werden, dass sich in dieser Leiblschen Kunst nichts von den grossen Geistes- oder Seelengeschehnissen unserer Zeit spiegelt. Diese Bilder können gemalt sein, ohne dass der Autor Goethe, Beethoven, Wagner in sich aufgenommen hat und ohne dass ihn eine soziale Frage je einen Augenblick beschäftigte. So fehlt diesen bestechend gemalten Tafeln ein Etwas, das man unwillkürlich vermisst, und man muss sich deshalb hüten, sie übermässig einzuwerten.

Wie anders Klinger, der geradezu traurig für die Ausstellungsleitung mit seinem allerersten Bilde: „An der Mauer" vertreten ist; malerisch ein Bekenntnis von Pariser Eindrücken, inhaltlich ein Niederschlag von dem gewaltigen sozialen Druck unserer Zeit, denn der junge Gentleman, welcher sich an einsamer Gartenmauer mittels seines Revolvers vier Strolche vom Leibe hält, verkörpert den Klassenhass.

Wie anders auch Böcklin, der auf Leibl bekanntlich das Wort prägte, was der für ein dummer und denkfauler Kerl sein müsse, dass er sich so am Tifteln erschöpfe, und in dessen



Joh. Peter Hasenclever pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hieronymus Jobs im Examen





Ferdinand Waldmüller pinx. Phot. F. Hanfstaengl. München

Die Adoption



eigenem Werk sich die Gedankengänge und Seelenstimmungen der Hauptkulturen seit Hellas gespiegelt haben. Böcklin war in der Ausstellung nicht reich und nicht gut vertreten, was später indessen nachgeholt sein soll. Er war entbehrlich. Böcklins Akten sind geschlossen und in der Kunstgeschichte deponiert. Sollte dies Vernachlässigen seiner Kunst in dieser Ausstellung eine parallele Absicht zu dem Unterfangen eines Skribenten gewesen sein, der in offenbarem Grössenwahn jüngst geglaubt hat, Böcklin jetzt absetzen zu können, so kann man hohnlachend darüber hinweggehen.

Auch Feuerbach ist als eine „Ehrenrettung“ dieser Ausstellung gepriesen worden, wobei man wirklich nicht weiss, warum. Der Meister ist etwa 25 Jahre tot und steht in allen Kunstgeschichten als Grosser verzeichnet. Seine Hauptwerke hängen in allen deutschen Museen, seine Zeichnungen sind gesammelt und vervielfältigt (cf. die Publikation von Hanfstaengl, München). Er kam in eine unglückliche Periode, die auch Böcklin und Thoma das Leben sehr schwer gemacht hat; er hat sich selbst viele Schwierigkeiten durch sein grosses Selbstgefühl und seine scharfe, von keiner Lebensklugheit gezügelte Zunge geschaffen, so dass er vor der Zeit zu Grunde ging. Sein geschichtliches Bild steht fest und schwankt nicht mehr. Es ist also unnötiger Lärm. Von den ausgestellt gewesenen Bildern war eine grössere Zahl bisher in der Öffentlichkeit unbekannt; einige davon Perlen der Malerei, andere mässige Leistungen, in denen Feuerbach wie jeder andere Künstler auch den Tribut an vergängliche Zeitmoden entrichtet hat; man ist eben nicht an jedem Tage Genie.



Wilhelm Trübner. Plauderndes Paar im Atelier

Wirklich verdienstlich in der Ausstellung war die umfangreiche Vorführung von Bildern des Herrn Hans von Marées seligen Angedenkens. Denn diese „Ehrenrettung“ ist eigentlich eine „Entlarvung“ und eine wirkliche Korrektur der Kunstgeschichte, in die er dank . . . hineingeschlüpft war. Marées war zweifellos nach dem, was ich von seinen eigenen Freunden und zeitweiligen Genossen über ihn gehört habe, eine der interessantesten Persönlichkeiten. Er war ein geistreicher, mit umfassender Bildung und Kulturerfahrung wohlausgerüsteter Räsonneur, ein ruheloser Sucher nach Neuem auch in der Technik, ein vortrefflicher Lehrer, der mehrere tüchtige Schüler erzogen hat, kurz ein unter Umständen beneidenswerter Lebenskünstler, der feinsinnig an allem Schönen nippte und das Glück in sich gefunden hätte, wenn er durch ein entsprechendes

Vermögen in die Lage versetzt gewesen wäre, alle seine betrachtenden und geniessenden Neigungen zu befriedigen. Das war leider zu seinem Unglück nicht der Fall und leider trieb es ihn unhemmbar zur Ausübung der Malerei, während er vielleicht als Kunsthistoriker oder Kritiker wenigstens halbwegs auf seine Rechnung gekommen wäre. Als Maler ist er ein Torso oder, wie man früher sagte, ein gebrochenes Genie geblieben. In seinen Bildern lebt etwas, was den intimen Liebhaber und Kenner der Kunst reizt und festhält: Augenblicksvisionen und Augenblicksstimmungen, deren Neuheit und aparter Reiz ihn vergessen lässt, wie verfehlt und formlos das Ganze ist. Sobald das Augenblicksinteresse geschwunden ist, erschrickt und erschauert man vor dem blutigen Dilettantismus in diesen Gebilden, der nicht den einfachsten Anforderungen an das Handwerk gewachsen ist. Er kann höchstens als Beweis dafür dienen, welche Wichtigkeit das reine Metier in der Kunst besitzt, und wie unfehlbar alles zum schnellen Absterben verurteilt ist, was dieser natürlichsten Voraussetzung nicht entspricht.

Max Liebermann soll das Ende unserer Betrachtung bilden. Man hat ihm eine ganze Koje eingerichtet und ein paar gute Bilder zu den Frühwerken gefügt, die nach 1875 fallen, also dem Programm nach nicht in die Ausstellung gehören. Es ist das ganz selbstverständlich ohne Wissen und gegen den Willen des Künstlers geschehen, der jeder Reklame für sich abhold ist, — wie ich glaube. Der Fall Liebermann ist ein typischer und ein sehr interessanter Fall in unserer Zeit. Er hat ungefähr bis 1890 eine grosse Zahl von Bildern gemalt, die durchweg ausgezeichnet waren. Zwar suchten sie ihre Motive nahezu ausschliesslich in Holland, zwar wurzelte ihre Stilrichtung in Barbizon, ohne Überlegung, dass Romanen und Germanen unüberbrückbare physisch-psychische Unterschiede haben, die ein volles Festwachsen des Stils auf deutschem Boden ausschliessen; aber diese Dinge waren doch so gut gemacht, dass kein wirklicher Ästhete sich ihrem künstlerischen Reiz entziehen konnte. Als diese Bilder entstanden, waren sie sehr wohlfeil, weil sie wenig gefragt waren. Damals hatte ich noch kein Geld, sie mir zu kaufen. Ich würde das noch heute tun, wenn die Preise heute für den Geldbeutel eines Nichtmillionärs erschwingbar wären. Anfang der 90er Jahre kam die Sezession und fast gleichzeitig versagte Liebermann. Er hat nur noch wenig Bedeutendes, nicht einen einzigen Schlager mehr geschaffen. Bilder, wie der Simson, sind mitunter hingegen aus seiner Werkstatt gezogen, bei denen man sich erstaunt fragte: hat er keinen Funken von Selbstkritik mehr oder glaubt er sich über eine Mitwelt von Trotteln lustig machen zu können. In Liebermann hat sich die Berliner Sezession verkörpert; er stirbt mit ihr ab oder sie stirbt mit ihm. Wo die Ursache ist, scheint gleichgültig; sicher ist die Tatsache der Agonie. Man könnte bei einem bedeutend veranlagten Künstler immer ein Wiedererwachen erhoffen. Aber die Geister, die Liebermann geweckt hat, lassen ihn nicht mehr los. Je mehr er sich selbst verliert, mit umso lauterem Hurrah wird er begrüsst, — mit dem Hurrah sich selbst betäubender Angst und Beklemmung. Und das ist wirklich schade. Denn zur Selbstbesinnung und zu vertiefter Andacht kommt der Künstler infolgedessen nicht mehr. Er ist die Verkörperung einer verheissungsvoll und jugendfrisch einst begonnenen Bewegung, die jetzt dem Naturgesetz des Absterbens verfallen ist.



Adolf Heller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Lili Marberg als Lola Montez





Max Gaisser pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kunstkenner





Hans Lietzmann. Entwurf zu einem Wandgemälde (Tempera)

ÜBER DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNGEN 1906

VON

FRANZ LEHR

Der Glaspalast

München ist das Capua der Maler. Nirgends fühlen sie sich so wohl als hier, und es ist eine bekannte Tatsache, dass viele lieber in München hungern als anderswo satt essen. Es müssen im Münchener Leben Imponderabilien enthalten sein, die das künstlerische Schaffen günstig beeinflussen, anregen und beleben. Was dies sei, lässt sich schwer sagen. Ist es die Natur, das Münchener Leben und der Münchener Humor oder die Künstler, die in allen Spielarten vertreten sind? Wer weiss es, wie dies alles auf einzelne einwirkt und wie es das künstlerische Schaffen anregt und befruchtet? Wer mit offenen Augen durch München geht, kommt bald dahinter, wo die Maler ihre Anregungen herholen. Die Stadt selbst wirkt ungemein anziehend; ganz besonders die Altstadt mit ihren krummen Gassen, alten Häusern, lauschigen Winkeln und Toren. Wie malerisch sind nur die alten Häuser mit ihren hohen steilen Giebeldächern, den roten Ziegeln, den weissschimmernden Kaminen mit den dahinter aufragenden Kirchtürmen; alles eingetaucht in köstlich blaue Sommerluft, in Abendsonnengold und in silbrigen Mondschein. Was für hübsche Hausfassaden, Brunnen, Säulen und anderes Schmuckwerk zieren unsere Strassen und Plätze, alles umrahmt von frischem satten Grün. Nicht weniger mannigfaltig und anregend sind die Eindrücke, die das Auge in Höfen und Innenräumen, besonders in alten, prächtig ausgestatteten Kirchen empfängt. Ein unvergleichlicher Stimmungszauber waltet über diesen in allen Stilarten ausgeführten Kirchen. Menzel, der kühle Norddeutsche, hat Süddeutschland vielleicht nur um dieser

herrlichen Kultstätten willen geliebt und, ein malerischer Gourmand, hat er an der Tafel dieser erlesensten farbigen Genüsse geschwelgt.

Wie anheimelnd und gemütlich sind die Münchener Wirtshäuser, die sogenannten Schwemmen und die mit warmgetöntem Holze ausgestatteten Wirtsstuben. In diesen gemütlichen dämmerigen Räumen entdeckt das Auge Bilder, die an Teniers, Brouwer und Ostade gemahnen. In dieser Umgebung bewegen sich Gestalten voll ursprünglich derber Lebenslust, finden sich genug prächtige Charakterköpfe; der Maler braucht nur zuzulangen. Ein Bierwagen mit den mächtigen Pferden bietet ein dankbares malerisches Motiv. Die Pferde in ihrem sonntäglichen Putz, schwarzem oder



Karl Becker. Artillerie

gelbem Lederzeug, blankem Messing am Kummet, der Bierführer mit Lederschurz, roter Weste, Samtkittel und Samthut müssen jedes Malerauge erfreuen, und erst alle die anheimelnden Gärten und Schenken, die Bierkeller mit lauschigen, verschwiegenen Ecken, wo der Münchner die schönen Sommerabende beim schäumenden Braunbier und beizenden Rettich gemütlich mit einer lustigen Münchnerin verbringt. So lange der alte Peter steht und die grüne Isar rauscht, so lange möge dieses einzige Leben grünen und blühen. Das ist München mit seinen capuanischen Lockungen und Reizen, wie es sich im Kopfe manches jungen Malers spiegelt. Ohne Zweifel erwachsen dem Künstler aus diesem fröhlichen Genuss des Lebens, aus dieser Freudigkeit des Daseins und aus dieser Wärme des Gefühls, in das alle Dinge in diesem Milieu getaucht sind, eine Fülle von Anregungen; ebenso leicht kann ihm diese Gemütlichkeit und Genussfreudigkeit gefährlich werden, wenn er nicht, ein zweiter Odysseus, allen diesen Fährlichkeiten zu entgehen weiss. Mannigfaltig sind die Schicksale der Künstler. Wie viele wissen etwas von Künstlers Erdenwallen, wissen etwa, welch harter und zäher Konkurrenzkampf sich im wirtschaftlichen Leben

der Künstler abspielt! Ewig wahr bleibt, was der Dichter sagt: „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst“. Aus dem Leben grosser Künstler wissen wir, dass sie oft unter den widrigsten Umständen und peinvollsten Lebensverhältnissen jene Wunderwerke in Farben und Formen schufen, die alle empfänglichen Augen und Herzen mit Entzücken und Schauer erfüllen. In Künstlers Erdenleben wohnen Leid und Freud so nahe beieinander, wechseln beständig ab, dass er frühe die Wonne des Schaffens mit dem ernsten sich Bescheiden und Verzichten auf andere wünschens-



Rudolf Köselitz. Badende Kinder (Aquarell)

werte Lebensgüter kennen lernt und sich mit seinem Schicksale aussöhnt. Wüssten wir von all den Schicksalen, welche mit den Bildern und ihren Urhebern verknüpft sind, sie wären nicht weniger bunt und mannigfaltig wie die unendlich grossen Bilderreihen der Ausstellungen. Kunst und Leben, diese zwei einander so nahe liegenden Dinge, berühren sich hier beständig. Doch nicht um diese Beziehungen, so naheliegend sie sind, handelt es sich, sondern um das unmittelbare Wirkliche, um das, was man sieht. Von allen Vergnügungen, allem Spiel ist doch das Schauen das genussreichste und edelste. Selig sind die, die schauen. Manches schaut der sehende Mensch, was kein verständiger sieht. Die Maler zeigen es uns, wie schön die Welt ist; sie weisen darauf hin, wie im unscheinbarsten Ding noch geheime farbige Reize verborgen sind, tausend Schönheiten und Wunder, an denen der Alltagsmensch täglich vorübergeht. Haben wir



F. M. Bredt. Arabische Stickerinnen

nicht nach und nach unsere Wälder und Felder, unsere Flüsse und Seen, unsere Berge und Dörfer und die Menschen darin mit anderen Augen sehen gelernt? Wer anders hat uns dieses gelehrt als die Maler? Sie haben es uns gezeigt und gewiesen, ohne dass wir es als eine Unterweisung empfanden; sie haben ganz einfach rastlos gemalt und immer wieder ihre Bilder in die Welt hinausgeschickt; sie haben nicht einmal gefragt, gefällt es oder gefällt es nicht. Solcher Unterricht ist der beste, weil er unermüdlich von denen erteilt wird, die gar nicht daran denken, uns unterrichten zu wollen. Zur Kunst erziehen heisst nichts anderes, als die Leute sehend machen. Aber nicht nur sehen sollen wir, sondern auch vergleichen und dadurch unterscheiden und urteilen lernen. Dazu sind Ausstellungen vor allem geeignet. Sie bieten ja eine überwältigende Fülle von Objekten.

Betrachten wir die heurige Ausstellung im Glaspalast und vergleichen den Gesamteindruck mit dem in früheren Jahren, so finden wir, dass sich die Ausstellung immer auf gleicher Höhe hält. Der Grund dafür liegt offenbar in dem starken Konservatismus des Münchener Kunstlebens. Es unterliegt zwar manchmal starken Schwankungen, aber es gerät nie aus dem Gleichgewicht. Dieser stark konservative Geist bedingt natürlich eine ausserordentliche Schätzung des Traditionellen. Darin liegt ein Vorzug, aber auch eine Gefahr. Einerseits zwingt das Vorhandensein der Tradition das allzu Extreme zur Anerkennung des bereits Gewordenen und Bestehenden, es verhütet manche Willkür und bewahrt das künstlerisch Wertvolle; anderseits bildet die Tradition einen bevorzugten Stützpunkt für die Bequemen und stellt sich einer gedeihlichen Weiterentwicklung künstlerischer Probleme oft genug hindernd in den Weg. So oft eine der künstlerischen Revolutionen auftritt, beginnt sie gegen die Bollwerke der Tradition Sturm zu laufen. So war es auch in München beim ersten Auftreten der Moderne. Jetzt sind diese künstlerischen Prinzipien, die zuerst als Neuheiten auftraten, wieder Tradition geworden. Gerade in diesen künstlerischen Gärungs- und Entwicklungsprozessen erweist sich



Erich Kuithan. Frühlingswind

besonders deutlich die assimilierende Kraft und die starke Eigenart des Münchener Kunstlebens. Noch mehr als der Blick auf die gegenwärtige Produktion, lehrt dies ein Rückblick in die Vergangenheit. München im Spiegel der Kunst könnte der Untertitel der Ausstellung bayerischer Kunst von 1800—1850 heissen; denn eigentlich ist unter Bayern doch nur München gemeint. Das Münchener Leben, die Landschaft um München bietet den Stoff und die Motive zu den allermeisten Bildern. Diese kleine Retrospektive zeigt uns ganz deutlich, welche Beziehungen das Heutige mit dem Gestrigen verbindet und welche Stellung die einzelnen Meister und Schulen zu einander einnehmen; sie zeigt ferner, wie tief insbesondere Landschaftsmalerei und „Genre" im alten Münchener Kunstboden wurzeln. Vor allem bietet die Landschaftsmalerei ein geradezu typisches Bild des Entwicklungsganges dieses Kunstzweiges innerhalb der Münchener Kunstzone. Die grossen Züge lassen sich mit einigen Worten andeuten. Die Entwicklung begann mit der zeichnerischen Darstellung und der Komposition des Landschaftsbildes und endigte mit dem vollständigen Sieg der Farbe über die Zeichnung. An Stelle der komponierten Landschaft trat der Naturausschnitt. Die Genremalerei setzte mit der Bekanntschaft und dem genauen Studium der alten niederländischen Meister ein und sie hat sich beinahe ein Jahrhundert lang in München in den gleichen Bahnen gehalten.

In der Landschaftsmalerei können wir eine Linie von Rottmann, Schleich, Bamberger bis Wenglein, Willroider und Urban verfolgen. Natürlich kommt dazu noch der fran-

zösische Einschlag seit Lier. Warum man gerade mit dem Jahre 1850 aufhörte und nicht die einzelnen Meister bis ans Ende geleitete, um erst dadurch die Entwicklung anschaulich zu gestalten, dafür gibt es keinen Grund. Das Historische an sich hat in diesem Rahmen keine besondere Berechtigung. Man wundert sich, neben wirklich Wertvollem so viel Minderwertiges und Belangloses zu sehen. Da Spitzweg, der bis 1885 lebte und schaffte und mit Werken



Oskar Freiwirth-Lützow. Aus der guten alten Zeit

aus seiner letzten Epoche vertreten ist, Schleich und Bamberger berücksichtigt wurden, hätte man ohne weiteres den Anschluss an die Gegenwart vollziehen können; dadurch wäre der Rückblick wertvoller geworden, und die kleine Retrospektive hätte im Rahmen der grossen Ausstellung eine ganz andere Bedeutung erhalten. Sie hätte darauf hinweisen können, wie hier alles auf gemeinsamem Kunstboden erwachsen ist und wie damit alle Bedingungen für die moderne Kunst gegeben waren.

Nirgends mehr als in der Landschaftsmalerei lässt sich die Tendenz der Moderne, die Malerei von allen stofflichen Einflüssen zu befreien, verfolgen. Im beständigen Umgang und Hinweis auf die Natur entwickelte sich zuerst das malerische Auge, das zu einem so feinfühligen differenzierten Sehen

ausgebildet wurde, wie wir es in Werken der modernen Malerei bemerken. Die Landschaftsmalerei wurde auch eine Schule höchster technischer Ausbildung. Und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet sind die Wandlungen im künstlerischen Ausdrucksvermögen ausserordentlich bedeutsam.

Wie seltsam berühren uns heute die Albums mit aquarellierten Zeichnungen. Zeichnung und Aquarell sind Hauptausdrucksmittel jener liebenswürdigen, in Ideen und Stimmungen



Franz Simm. Der Erstgeborene

schwelgenden Romantiker gewesen. Halten wir einmal an diesen Ausdrucksformen fest und fragen wir uns, wie waren eigentlich diese Ausdrucksmittel beschaffen, so müssen wir sagen, dass sich nirgends deutlicher der Unterschied zwischen der früheren und der heutigen Malerei zeigt als eben in diesen Werken. Das Aquarell erscheint bei den früheren Künstlern immer im Sinne einer illuminierten kolorierten Zeichnung von mässiger farbiger Ausdrucksstärke. Heute wird die Wasserfarbe im reinmalerischen Sinne gebraucht. Einige Werke von René Reinicke und Bartels bieten vorzügliche Beispiele. Der erstere ist als Zeichner bekannt. Der zweite hat der Wasserfarbe ganz neue künstlerische Seiten abgewonnen. Das Motiv des René Reinicke

in seinem Guaschebildchen „Plauderei“ ist in der Hauptsache die Darstellung eines elegant eingerichteten Raumes. Mit der ihm eigenen Gewandtheit weiss er solche Stoffe zu behandeln und das Charakteristische einer eleganten Umgebung, Wände, Möbel, Stoffe und nicht zum wenigsten die Figuren selbst in malerische Stimmung getaucht wiederzugeben. Die Wasserfarbe gestattet die weitestgehende malerische Impression, wie vollkommen klare Detailwirkung.

Ganz wunderbare Effekte erzielt Hans v. Bartels in einem Interieurbilde. Der ganze Raum erscheint von flüssigem Lichte und darin aufgelösten Farben belebt; blaue, graue, violette Flutwellen durchströmen das Gemach und lassen das nächste Sichtbare in ganz bestimmten Formen und Farben erscheinen und hüllen das Entferntere in weiche dunstige Farbenschleier ein. Jeder Gegenstand spielt als Träger farbiger Erscheinungen eine gewisse Rolle. Es ist in erster Linie eine Malerei für das Auge, die in der gewöhnlichsten Umgebung, in den unscheinbarsten Dingen eine Welt farbiger Erscheinungen erblickt und diesen durch die Wasserfarbe Ausdruck zu geben sucht. Eine derartige Malerei, die auf unmittelbarer Wiedergabe von momentanen Eindrücken beruht und mit einem Materiale ausgeführt wird, das fast keine Korrektur, kein Übergehen des einmal Festgelegten erlaubt, erfordert eine ungewöhnliche Sicherheit und Beherrschung der Ausdrucksmittel. Denn während Öl sehr langsam auftrocknet und eine öftere Übermalung des Bildes zulässt, trocknet die Wasserfarbe sofort auf und eine Veränderung der einmal festgelegten Töne ist unmöglich. Sehen und Ausführen fällt hier in eins zusammen; die Hand muss mit dem Auge gehen; solche Kunst setzt zielbewusstes Können voraus.



Wilhelm Menzler. Frühlingsblüten

Man sollte vermuten, dass eine derartige impressionistische Malerei nur für die Behandlung und Darstellung von Stilleben geeignet wäre, dagegen bei der Behandlung von anderen Erscheinungen versagen müsste; das gerade Gegenteil ist aber der Fall. Die Aquarelltechnik ermöglicht nicht nur jede Impression, sondern ist gerade am Platze für alle Phänomene, die dem Bereich der flutenden Erscheinungen angehören: ausser landschaftlichen Motiven Interieurs, Augenblicks-



Eduard Grützner pinx.

Versuchung





Paul Hey pinx.

Ein Frühlingstag





Peter Paul Müller. Waldlichtung

schilderungen aus dem unmittelbaren Leben im Hause, auf der Strasse, zu Wasser und zu Lande. Köselitz hat eine köstliche Freilichtszene, „Badende Kinder am Bache“, Bahr eine Schusterwerkstätte, in die vorbeiziehendes Militär Leben und Bewegung bringt, mittels Wasserfarbe ausgeführt. Für Entwürfe in der Art von Lietzmann bildet sie ein unübertreffliches Ausdrucksmittel. Gerade in diesem Materiale können ungemein flüchtige, lebhafte Eindrücke mit aller Energie des Ausdruckes festgehalten werden. Ein vorzügliches Beispiel bietet Karl Becker in seiner „Artillerie“. Kanonen, Pferde, Soldaten, alles sehen wir von einer heftigen Bewegung erfasst und nach vorwärts gerissen. Überaus schöne und klare malerische Wirkungen erzielt durch Temperafarbe Erich Kuithan in seinen beiden Bildern „Frühlingswind“ und „Abendklänge“. Das Leuchten der Luft, die Helligkeit des Lichts, dazu farbige Gewänder und helles Grün der Wiese ergeben Eindrücke, Stimmungen, wie sie dem Maler zuerst aus der Natur selbst wurden, im Bilde aber noch kontinuierlicher und konzentrierter wirken. Die Bildvorstellung erwächst so ganz natürlich aus den malerischen Empfindungen heraus. Das leuchtende tiefe Blau des Kleides und die lichtdurchtränkten Wolken erzeugen eine harmonische musikalische Stimmung. Gewisse Farben sind gewissen Stimmungen verwandt. Es ist ja eine bekannte Tatsache, dass man schwarze Farbe als Trauer, rot als Ausdruck der Freude sozusagen symbolisch auffasst. Aus dem-



Karl Heilig. Neuigkeiten

selben Grunde kommt Urban zu gewissen Bildvorstellungen. Urban verwendet bei seinen Bildern Wachsfarben. Er präpariert die Farben selbst; die Art der Zusammensetzung ist ein Werkstattgeheimnis. Wir wissen, dass er sich jahrelang mit der Herstellung von Farben beschäftigt hat, bis es ihm gelang, das Ausdrucksmittel zu finden, das seiner Vorstellung und seinem malerischen Empfinden vollkommen entsprach. Bei so eingehenden Studien konnte es sich nicht um ein blosses Experimentieren und Probieren handeln, sondern um ein Suchen und Streben nach einem bestimmten Ausdrucksmittel. Dass dieses mit dem ganzen künstlerischen Arbeitsprozesse und seiner ihm eigentümlichen Vorstellungsweise zusammenhängt, bemerkt der aufmerksame Beobachter auf den ersten Blick. Urban entnimmt seine Motive der italienischen Natur. Er bevorzugt in seiner Darstellung grosse Ebenen, Gebirgszüge mit nackten kahlen Felsen, den Spiegel einsamer Gewässer, aufrechte Lorbeerbäume und Zypressen, überhaupt alles Architektonische in der Natur. Bestimmte räumliche Formen, grosse weite Flächen, mit scharf gezeichneten Details und kräftigen farbigen Kontrastwirkungen entsprechen der Wiedergabe seiner enkaustischen Malerei am besten. Die zähe aber doch bildsame Farbe weist erstarrt einen emailartigen Schmelz von einer ausserordentlichen, durch kein anderes Material erreichbaren Tiefe und Leuchtkraft auf. Wie wundersam leuchtet der Frühschnee auf dem dunklen Felsen; wie ein kostbarer Smaragd erglänzt dazwischen der grüne Alpsee. Ganz anderer Art ist das grosse Bild „Malaria". Wir schauen in eine Landschaft mit wenigen zum Himmel aufragenden Bäumen im Vordergrund. Der Boden ist mit Steinen und Geröll bedeckt. Ein trübes Wasser schleicht in trägem Lauf dahin. Über fast schwarzen schlammigen Fluten wölbt sich eine uralte steinerne Brücke. Dunkles Gemäuer starrt trutzig und finster gegen die graue Luft. Weit darüber hinaus

erglänzt in heissem Leuchten die Abendsonne. Wie ausgestorben erscheint diese Landschaft; kein Windhauch, kein Blatt am Baum regt sich, kein Vogel weilt an dieser Stätte, kein Gras steht hinter eines Menschen Fuss auf, nichts Lebendiges ringsum in dieser ungeheuren Öde und Einsamkeit. Doch, ein Wesen weilt hier, ein einsamer Reiter, dessen Mähre ihn schleppenden Schrittes über die steinerne Brücke trägt. Wer mag das sein? Ein Abenteurer, ein Flüchtling, ein Ausgestossener! Wo kommt er her? Wo geht er hin? Wer weiss, wo er endet? Solche und ähnliche Empfindungen erregt dieses Bild; es ist voll gesättigter Stimmung, die sich jedem Beschauer mitteilt, ihn anzieht und fesselt. Mit ganz anderen Ausdrucksmitteln und auf ganz anderen Wegen kommen die Werke Philipp Otto Schäfers zustande. Nicht die Farbe, sondern die Linie oder vielmehr eine rhythmische Verbindung dieser beiden Ausdrucksmittel findet hier statt. Schäfers Bildvorstellungen werden nicht allein durch Farben ausgelöst, sondern er setzt vor diese eine allgemeine Idee. Die künstlerische Vorstellung erwächst sehr häufig aus dem Gegenständlichen. Darum steht Schäfer den Cornelius, Schnorr, Kaulbach viel näher als irgend einer. Man möchte glauben, er habe das Erbe übernommen, aber nicht, um wie diese, in blossen Linien zu fühlen, zu dichten und zu denken, sondern dieses Erbe erweiternd, dem Alten das Neue hinzuzufügen zum Rhythmus der Linien den Rhythmus der Farben.

Wir haben gesehen, wie wichtig die künstlerischen Ausdrucksmittel für die Entfaltung künstlerischer Vorstellungen sind; sie können Anlass zu ganz bestimmter formaler Eigenart werden. Anregungen zu einem Bilde entstehen oft durch ganz zufällige farbige Eindrücke oder



Hermann Urban. Consilium

durch ein rhythmisches Spiel von Linien. Es gibt aber auch noch eine Art des sinnlichen Erfassens der Erscheinungswelt, indem das Gegenständliche als solches anregend auf die Trieb- und Formkraft des Künstlers einwirkt. Es entsteht ein Bild, indem ein Ding und ein Künstler zusammenkommen und daraus die Nötigung zur Darstellung erwächst. Seine gewöhnliche Umgebung, das öffentliche Leben mag einem offenen Auge eine Menge charakteristischer Erscheinungen darbieten, deren er sich auf seine Weise bemächtigt. Was wir unter „Genremalerei“ verstehen, ist nichts anderes als diese realistische Malerei, mag sie nun aus blosser sinnlicher Anschauung oder aus einem lebhaften intellektuellen Interesse an der Eigenart der Erscheinungen entstanden sein. In ihr bekundet sich vor allem der unabweisbare Drang, den Gegenstand nicht allein als eine blosse Relation von Licht und Farben, sondern im Zusammenhang mit seiner ganzen Umgebung, seinen menschlichen Eigenheiten und all seinem Tun und Treiben bildlich darzustellen. Darum kommt bei keiner anderen Art der Malerei das Eigentümliche, Bodenständige so sehr zum Vorschein als gerade hier, und keine andere hat so viele traditionelle Voraussetzungen. Heute, wo wir Originalität in der Auffassung so sehr schätzen, feiern „Genremaler“ wie Spitzweg und Heinrich Bürkel ihre Auferstehung. Diese Art Kunst ist eine ganz spezifische der Münchnerischen Kunst, wie sie sich auch nur hier auf diesem Kunstboden entwickeln konnte. Und merkwürdigerweise gerade zu einer Zeit geistiger Überstiegenheit und entschiedenen Mangels an künstlerischer Trieb- und Zeugungskraft. Als die papierene Kunst der Kartonzeichner die gebildeten Geister beschäftigte, das Auge und Gemüt aber wenig befriedigte, da waren es diese bescheidenen Maler, die nicht nur die malerische Tradition überlieferten, sondern auch Volk und Kunst zusammenhielten. Es ist die Kunst, welche mit dem Münchener Leben aufs innigste zusammenhängt. Wir denken an das München, wie wir es eingangs geschildert haben. Alle diese Erinnerungen steigen in uns auf, sobald wir uns in die Bilder eines Enhuber, Spitzweg und Bürkel vertiefen. Die Nachkommen dieser Meister haben die Richtung beibehalten, wenn sie auch die Gegenstände gewechselt haben. Die Welt ist ja mittlerweile für uns auch grösser und weiter geworden. Der Verkehr hat die entlegensten Gegenden erschlossen; wir essen heute mitten im Binnenland Fische aus den nördlichen Meeren, Früchte aus dem fernsten Süden,



Peter Philippi. Alte Dame



G. A. van Hees pinx.

Starnberger See





Ludwig von Langenmantel pinx.

Nachtfest



trinken Tee aus dem entlegensten Osten und Rum aus fernen westlichen Ländern. Auch die Kunst ist international geworden; die alte Einflusssphäre hat sich bedeutend verändert und erweitert. Bisher empfingen wir immer die stärksten Anregungen aus dem Westen; neuerdings sind unendlich viele wertvolle Anregungen aus dem Osten gekommen; auch vom Norden sind wir schon vielfach angeregt worden, während der Süden seine alte Werbe- und Verjüngungskraft eingebüsst hat.



Johann Bahr. Sie kommen! (Aquarell)

In keinem anderen Zweige der Malerei treten alle diese Einflüsse in künstlerischer und hauptsächlich gegenständlicher Weise mehr in die Erscheinung als gerade in der sogenannten Genremalerei. Alte und Neue Zeit, Einheimisches und Fremdes aus den verschiedensten Kulturepochen findet man hier in Bildern verherrlicht. Simm und Lützow sind im Leben unserer Urgrossväter so gut zuhause, dass sie ganz intim familiäres Leben zu schildern vermögen, Bredt und Dahl führen uns nach ganz entgegengesetzten Richtungen auseinander, der eine nach Süd und der andere nach Nord; beide stellen uns mitten hinein in eine eigenartige Natur und in ein interessantes Milieu; Dahl bringt uns nach Westnorwegen und Bredt nach Arabien. Mit Gaisser betreten wir die Werkstätte eines Goldschmieds im Mittelalter, bei Philippi sind wir mitten im Leben unserer Kleinstädte, Kühles führt uns in den Garten eines alten Schlosses. Der unermüdliche Schilderer des Mönchslebens, Grützner, hat diesmal ein älteres Motiv, die Verführung

genannt, variiert. Ganz prächtige malerische Gegensätze ergeben sich aus der Gegenüberstellung des rothaarigen frischen Mädchens und des dunkeläugigen Asketen. Spielt hier bereits ein feiner humoristischer Zug herein, ohne dass gerade absichtlich die Pointe unterstrichen wird, so tritt dieses Moment in Kellers „Froschkönig“ und in den „Neuigkeiten“ von Heilig schon anspruchsvoller und absichtlicher hervor.

Ein im besten Sinne realistisches Bild, denn zu einer solchen Auffassung hat sich ja die Genremalerei nach unserer Ansicht durchgearbeitet, enthält die Ausstellung in dem „Frühlingsfest“ von Paul Hey. Wie oft sind ähnliche Motive impressionistisch gemalt worden und dem Beschauer war dabei jedesmal zu Mute wie einer Mutter, deren Kind in frischem weissen Kleide in Regen kommt oder in den Schmutz fällt, wie oft sind solche Motive durch den malerischen Vortrag ungeniessbar gemacht worden! Nicht so aber bei Hey. Seine Malerei hat sich die Erfahrungen der modernen Malerei zunutze gemacht und das beste davon, die Freude an der Natur und an ihren farbigen Erscheinungen, bewahrt, ohne den Gegenstand zu einem blossen Objekt herabzuwürdigen, sondern ihn vielmehr im weitesten Sinne zu einem Gegenstand eingehender Betrachtung zu machen. Wir freuen uns ordentlich mit beim Anblick der biederen Leute, der frohen Kinder und Mütter, die einen schönen Tag im Freien verbringen. Wie köstlich ist der Anblick des eifrigen Kantors und seiner Sänger und die Betrachtung der behaglich Geniessenden. Im farbigen Abglanz spiegelt sich das Leben, es ist wirklich ein Stück Natur und Leben in prächtiger malerischer Fassung. Ein nicht minder frischer und frohgemuter Zug geht auch durch das Kinderbildnis, ein solches ist es doch wohl trotz der Verallgemeinerung, die es durch den Titel erfahren hat; wir meinen das „Prosit“ von Jentzsch. Die geheimnisvolle Welt duftenden Parfüms, strahlenden Lampenlichts und der Dämmerungszauber einer modernen Varietébühne oder eines eleganten Cabarets taucht vor unseren



Paul Joanovitch. Porträtstudie



Franz Pernat. Bildnis des Herrn Bürgermeister v. Borscht

Augen auf bei der Betrachtung von Langenmantels „Nachtfest“. Wenn die Malerei Erinnerungsbilder wachruft, so verstärkt sich gewöhnlich der Eindruck des Bildes. Aber auch ohne Mithilfe von solchen Assoziationen wirkt jede tüchtige Malerei ungemein anregend auf das Auge. Wirkt dieses eben besprochene Bild mehr als Impression, (allerdings bei sorgfältigerer Zeichnung und Modellierung, als wir gewöhnlich zu sehen bekommen), so vertritt Menzlers „Frühlingsblüten“, eine einzelne Figur in landschaftlicher Umgebung, eine Art des Sehens und der malerischen Behandlung, die für die Nahbetrachtung berechnet ist. Nur wenige Bilder sind für die Distanz, in der wir Bilder im Zimmer sehen, gemalt. Das Malen für Ausstellungen hat mit der Zeit die Maler auf Irrwege geführt. Die Nachbarschaft so vieler mannigfaltiger Bilder, das Nebeneinander von allen möglichen Arten und Techniken verleitete so leicht zu Übertreibungen. Daher sehen manche Bilder aus wie Plakate. Man kann sich vorstellen, wie diese in einem Wohnraume wirken müssten. Bilder sind aber hier nicht das Primäre, sondern dieses ist und bleibt immer der Raum und seine wohnliche Ausstattung; folglich müssen sich Bilder dieser anpassen. Nichts wird gegen-

wärtig so oft vergessen als diese ganz gewöhnliche Erfahrungstatsache. Betrachten wir einmal unter diesem Gesichtspunkte einige Werke der Landschaftsmalerei, Porträts und Stilleben.

Die impressionistische Auffassung mit ihrem stark akzentuierten Vortrag, ihrer virtuosen Malweise beunruhigt das Auge und bringt das gerade Gegenteil von derjenigen Wirkung hervor, die Bilder im Raume ausüben sollen. Es wird niemand einfallen, ein Plakat in ein Zimmer zu hängen, das wäre wie eine Blechmusik mit Trommeln und Pauken. Gar viele „auf Wirkung“ gemalte Bilder erfordern eine Distanz, wie sie in gewöhnlichen Wohnräumen nie vorhanden ist. Zwei- oder dreimal die Bildlänge als Abstand vom Bilde und dem Beschauer genommen, dürfte das richtige Mass ergeben. Der Beschauer soll das Bild bequem übersehen können; es soll ihn durch seine stille Gegenwart erfreuen und anregen. Diese Anregung ist allerdings eine andere als die, welche der Beschauer in der Natur draussen empfängt; ein Bild soll deshalb auch nicht blosser Naturausschnitt sein; es soll nicht Natur vortäuschen, die Illusion erwecken, als befände man sich im Freien, sondern Stimmungen auslösen, wie sie in der Nähe der Natur den Menschen überkommen. Ein lyrisches Gedicht und eine Landschaft, eine sanfte oder stürmische Musik können ganz ähnlich wirken; der ästhetische Eindruck ist ein anderer als der Natureindruck. Das sollte nie vergessen werden und manche Malerei wirkt deshalb so unverständlich, weil sie diese künstlerische Absicht gar nicht erfüllt. Gerade in der Landschaftsmalerei liegt die Gefahr sehr nahe, eine gute kalligraphische Abschrift der Natur zu liefern und darin das Wesen des Kunstwerkes zu sehen. Damit ist aber noch gar nichts getan; denn dies könnte auf mechanische Weise gerade so gut geschehen. Der Impressionismus in seiner vulgären Art ist Gedankenfaulheit. Oder ist es etwas anderes, wenn ein Maler Tag für Tag um dieselbe Stunde an demselben Platz sitzt und sein Pensum heruntermalt. Gute Landschaftsbilder müssen empfunden und durchdacht



Walter Thor. Selbstbildnis



Hermann Kaulbach pinx.

Puppenspiel





Leopold Schmutzler. Die Träne

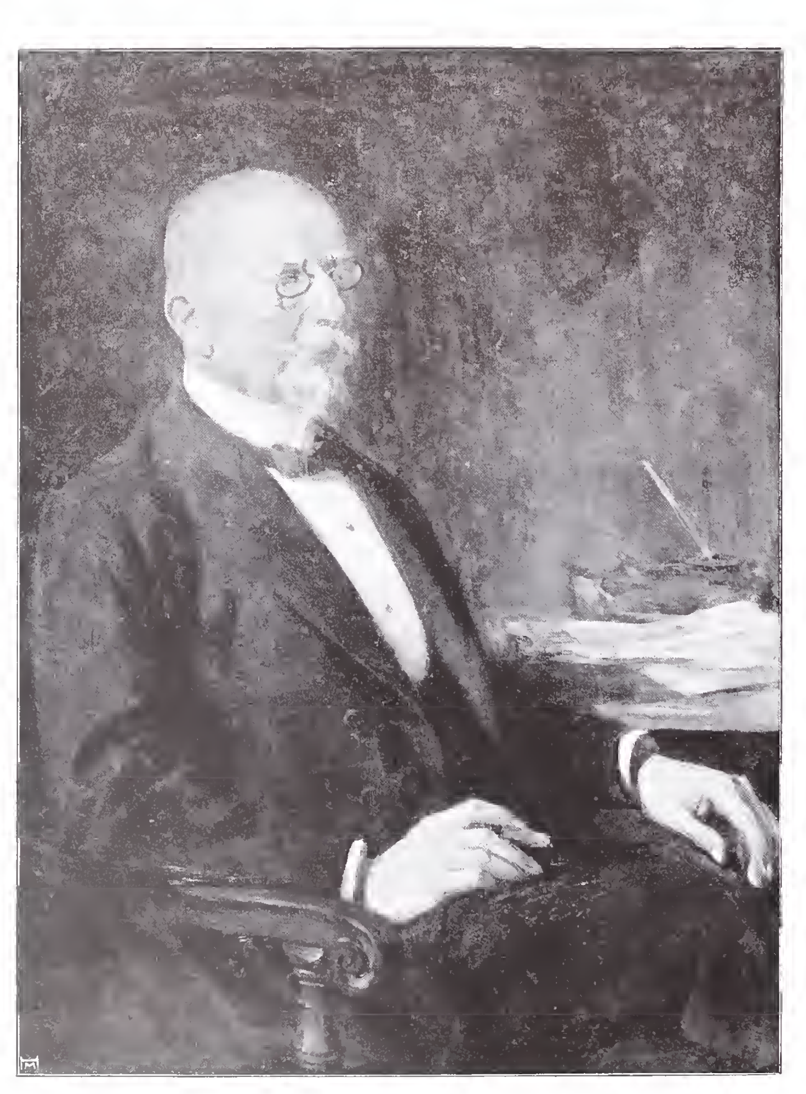
sein; blosse Naturausschnitte sind noch keine Bilder. Wiederum bilden frühere Werke aus der Retrospektive zu den neueren interessante Parallelen. Man wird finden, dass die Bildwirkung in den alten Werken durchaus vorhanden ist, wenn sie auch nicht immer jene malerischen Qualitäten aufweisen, die keinem modernen Bilde fehlen. Es frägt sich aber, nach welchen wir zuerst greifen, wenn es sich darum handelt, unsere Stube zu schmücken. Ist das Landschaftsbild vor allem Stimmungsträger und Stimmungsanreger im Sinne eines musikalischen Eindruckes, so erleben wir bei einem gutgemalten Stilleben eine ganz andere Art von Gesichtsempfindung. Das Auge sieht

verschiedene Gegenstände aus Metall, aus Glas etc., Stoffe mit ganz verschiedener Oberfläche. Ein Beispiel soll uns zur Erklärung dienen. Willmann, ein ungemein geschickter Maler, weiss solche einzelne oder zu Gruppen zusammengestellte Gegenstände so wiederzugeben, dass der malerische Eindruck dem Auge das Gefühl für die stoffliche Beschaffenheit der Dinge übermittelt. Eine Teekanne aus Messing und ein gerupftes Huhn, die glänzende glatte Fläche des Metalles und die seidenartige Haut des Huhnes, das lockere Gefieder ergeben überaus reizvolle Kontraste und eine von anderer Malerei grundverschiedene Sehempfindung. In künstlerischen Zeiten wurde das Stillleben von Kennern sehr geschätzt; nur höchst einseitige Bildersammler, wie Graf Schack, haben dafür nichts übrig gehabt. In Zeiten, wo das Malerische



Anton Gregoritsch. Selbstbildnis

in der Malerei in den Vordergrund tritt, wird auch immer das Stilleben blühen. Als Zimmerschmuck erfreut es das Auge ähnlich wie ein schöner Teppich, eine Vase oder eine Blume. Noch augenfälliger wirkt das Gegenständliche im Porträt; da ist gar nichts Imaginäres im reinmalerischen Sinne vorhanden und wo es da ist, wirkt es doch nur als eine Zugabe und wendet sich mehr an den Geschmack als an die reine Anschauung. Zu einem Bildnismaler gehört ein treues nüchternes Auge, eine flinke Hand und viel Menschenkenntnis; mit reiner Malerei, die nur das Stoffliche des Gegenstandes wiedergibt, ist da nicht viel zu machen. Für den Nurmaler gibt es keinen Unterschied zwischen einer Pappschachtel und einem Gelehrtenkopf, und der Anzug oder die Uniform des Dargestellten ist oft gerade so wichtig wie das Gesicht oder ein Paar Hände.



Albert Schröder. Bildnis des Herrn Karl Albert von Baur

Treuer Wirklichkeitssinn und geistvolle Auffassung sind selten beieinander und doch wird ein guter Bildnismaler beides vereinigen müssen, um über die blosse mechanische Nachahmung hinauszukommen.

Das vornehmste Objekt der bildenden Kunst bleibt doch der Mensch und die Darstellung des Menschen die vornehmste Aufgabe des Künstlers. Um wie viel anders wirkt die Gegenwart eines gemalten Menschenbildes im Raume als selbst Landschaft und Stilleben, und daher ist nichts



René Reinicke. Plauderei (Aquarell)

besser zum Schmucke unserer Wohnräume geeignet als gute Bildnisse uns verwandter und nahestehender Menschen. Wie verschieden Bildnisse gemalt werden, ersehen wir aus einem Vergleich zwischen solchen von Heller, Pernat, Joanowitch, Schmutzler und Gregoritsch.

Vergleichen wir die Bildnisse von heute mit denen aus früheren Zeiten, wozu die Retrospektive Anlass gibt, so erfüllen die früheren viel mehr das, was wir Repräsentation des allgemein Menschlichen nennen möchten. So süss und glatt uns manchmal Bildnisse von Stieler und Friedrich Kaulbach anmuten, sie sind doch frei von allzu störenden realistischen Zügen; sie sind gewiss nicht weniger treu und genau; sie zeigen aber noch etwas, was den modernen Bildnissen so oft fehlt, die Würde und Weihe des Persönlichen. Mag man diesen Bildnismalern vorwerfen, dass Ihnen die Wärme des Gefühls fehle, sie sind nicht so kalt und seelenlos, als sie scheinen, blosser realistischer Vortrag ergibt auch noch keine Wärme.

Die Sezession.



Alfred Weczerzick. Das böse Gewissen

Noch mehr als bei der Ausstellung im Glaspalast tritt hier das Technische in den Vordergrund. Die Retrospektive zeigte uns die malerische Ausdrucksweise früherer Zeiten. Sie wies darauf hin, wie die Früheren sahen, während die Bilder von heute zeigen, wie die Maler jetzt sehen. Die Art des Sehens und die malerische Ausdrucksweise oder Technik sind zwei Dinge, die aufs innigste zusammenhängen. Was Stevenson in seinem Buche Velasquez über Bedeutung und Würde der Technik sagt, sollte jeder Bilderbesprechung vorangestellt werden: „Nicht dem Liebhaber von Bildern, wohl aber dem, der mit seinen eigenen Gefühlserregungen eine Art Kultus treibt, muss man es sagen, dass Technik so viel heisst wie Kunst; dass sie so untrennbar verbunden ist mit der Kunst wie die Züge eines Gesichts mit dessen Ausdruck, wie mit der Seele der Leib in einer Welt, wo Kraft und Stoff zu bleibender Einheit unlösbar verknüpft sind. Wer sich für technische Fragen nicht interessiert, der hat auch für Kunst keinen Sinn; er liebt die Kunst so, wie die uns lieben, die uns nur um unserer Seele willen zu lieben behaupten. Musikfreunde, die jedes technische Interesse an der Musik ableugnen, lieben schliesslich die Musik nur deshalb, weil sie sie über ihrer Gedankenflucht in das Land schöner Träume, poetischer Bilder oder erhebender Gedanken ganz vergessen. Aber man kann weithin die Lande und Berg und Tal durchstreifen, um gesund zu werden und der Menge zu entfliehen, und braucht trotzdem für Schönheit keinen Sinn zu haben. Unter einer missverstandenen Auffassung der Kultur, als dem Schlüssel zu aller Kunst und Wissenschaft, fühlt sich der gebildete Mensch nur zu häufig verpflichtet, ein Interesse für Kunst zu heucheln, für die eine natürliche Neigung doch nicht vorhanden ist. Er unterscheidet nicht streng genug zwischen denen, deren natürliche Anlage sie auf den Genuss alles Abstrakten und Erdachten hinweist und denen, die von Natur aus alles Greifbare und Sinnenfällige lieben — zwischen jenen, die schwarz-weiss und diesen, die farbig veranlagt sind.



H. G. Jentzsch. Evoë

Er kann nicht glauben, dass der einfachste Bauer ein besserer Künstler sein kann als der Mann des höchsten abstrakten Denkens, dessen Nervensystem für die Feinheiten musikalischer Tonunterschiede oder für den Charakter von Formen und Farben unempfindlich ist. Der abstrakte Mensch erfasst wohl grosse Ideen, die in der abstrakten Form des Literarischen sich ihm darbieten; wo es sich aber um die Sinnenfälligkeit des Malerischen handelt, da wird er nur zu leicht durch Assoziationen irregeführt und vergeudet seine Bewunderung auf leere Formen, auf eine kindische Arbeit oder auf sinnlose Farben. Die leerste Form der Modellierung, die schwächste Farbe, der schreiendste Widerspruch zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, die kleinlichste, schönheitsfeindlichste Detailausführung, alles nimmt seine Aufmerksamkeit gefangen und auf die Autorität seines genarrten Wissens hin lässt er sich in die Irre führen.“

Ein solcher Mensch begreift nicht, dass es die Sinnesempfindungen sind, welche uns auf die Wege zur Kunst bringen; er will immer wieder den Umweg über den Verstand machen. Er wird darum auch die Technik als etwas ganz Nebensächliches betrachten, wiewohl sie es ist, welche den



Rudolf Poeschmann. Zur Kirchweih



August Kühles. Schlossgarten

unmittelbarsten Ausdruck des Gesehenen darstellt. Es ist nicht gleichgültig, ob ein Ding in Marmor, Holz, Erz hergestellt wird, ob die Malerei auf eine Mauer oder auf Leinwand ausgeführt wird. Der Freskomaler muss notwendig einen ganz anderen Ausdruck für seine Bildvorstellungen finden als der Ölmaler und dieser wird wiederum seine Ausdrucksmittel je nach dem Stoffe, den er behandelt, wählen. Ein Porträt wird notgedrungen eine andere Ausdrucksweise verlangen als eine als Impression wiedergegebene Landschaft, weil beidemale ganz andere Gesichtsempfindungen ausgelöst werden. Das erstemal verlangt das Auge einen vollen und deutlichen Eindruck



Hans Dahl. Zur neuen Heimat

bestimmter Formen, das zweitemal genügt es, eine Allgemeinheit bestimmter farbiger Eindrücke darzustellen. In beiden Fällen werden durch die Technik erst die unterscheidenden Merkmale, die Charakteristik der sichtbaren Dinge herausgearbeitet. Auf diesem Punkte hat sich auch die moderne Malerei der älteren wieder genähert. Die Technik ist ein wesentlicher Bestandteil der Malerei geworden. Man darf nur darauf achten, welche Sorgfalt die Tiermaler auf die Charakterisierung stofflicher Dinge verwenden. Ein Bild von Schramm-Zittau wird dies deutlich machen. Dargestellt ist ein Kuhstall mit seitlich einfallendem Lichte. Es ist Abend, die Zeit der Fütterung. Die Sonne scheint durch eines der Stallfenster und lässt die roten und gefleckten Häute der Kühe warm erglühen. Das Fell sprüht förmlich Licht, es leuchtet golden und es entsteht ein ungemein wirkungsvoller Gegensatz zu dem frischen satten Grün der Kräuter und Gräser.

Wieder eine andere Art von Ölmalerei zeigt ein Bild von H. Knirr. Es kommt ihm weniger darauf an, das Stoffliche zu greifbarer Deutlichkeit herauszuarbeiten als die farbige

Erscheinung zur grössten Sichtbarkeit zu bringen. Knirrs Auge ist wie ein Spiegel, in dem sich alle Erscheinungen vollkommen klar und deutlich abzeichnen. Seine Farbe wirkt wie Email; sie besitzt eine ausserordentliche Tiefe und Leuchtkraft und bewahrt dabei doch die volle Klarheit der Erscheinung. Schon darum erscheint seine Farbe an sich schön, so wie Lapis lazuli, Palisanderholz und Bronze an sich schön sind. Es ist gewiss kein Zufall, dass Knirr in seinem Selbstbildnis ein Stück einer vornehmen eleganten Umgebung: Möbel, Spiegel



Albert Ritzberger. Quellennymphe

und Nippes dargestellt hat, die eben solche malerische Reize aufweisen. Es sind zweierlei Blau auf dem Bilde, ein helles leuchtendes und ein tiefes feuriges Blau, dazu noch ein schweres gesättigtes Rotbraun; dagegen stehen graue, stumpfe Farben. Einer der Hauptreize des Bildes liegt in dieser fein abgewogenen Kontrastwirkung und in der Differenzierung der malerischen Tonwirkungen. Es ist eine Lust für das Auge, die verschiedenen Übergänge und Abstufungen ein und desselben Farbtones wahrzunehmen. Wir haben es hier mit einer rhythmischen Harmonisierung verschiedener Farben zu tun, die eine ähnliche Wirkung auf das Auge ausübt wie Musik auf das Ohr. Die Malerei an sich hat auch nichts weiter zu tun, als uns diese Dinge zu vermitteln, die Farbe kann nur auf solche Weise genossen werden.

Etwas von dieser animalischen Schönheit der Farbe des Knirrschen Bildes ist auch dem Bilde „La mantilla“ von Levier eigen. Auch hier derselbe sonore Klang der Farben, dieselbe Tiefe und Leuchtkraft, dieselbe malerische Art in der Wiedergabe der Erscheinung. In einiger Abschwächung des malerischen Ausdruckes kehrt diese Malerei auch bei Oppler und Spiro wieder. Und wiederum einen anderen Charakter zeigt die Ölmalerei bei Philipp Klein. Sie ist ihm das



Alexander Fuks.
Oberleutnant Freiherr von Wiedenmann



Fritz Kunz. Sabinisches Volkslied

Mittel zum Zwecke malerisch-stofflicher Charakterisierung der Dinge. Wer die Entwicklung dieses Malers verfolgt hat, weiss, dass er zuerst mit flottgemalten Stilleben auftrat. Bei Klein entsteht ein Bild aus der Harmonisierung farbiger Flecken, es besteht immer aus einer Vielheit bunter Erscheinungen. Klein entnimmt die Anregung dazu aus seiner unmittelbaren Umgebung, ein paar Toilettenstücke, Kleider, Wäsche, Schuhe genügen. Es knüpft sich kein besonderes Erlebnis daran. Und doch darf man diese Anregungen, wo



Ferdinand Keller pinx.

Finale





Philipp Otto Schaefer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Evocation



sie auch immer herkommen mögen, nicht gering schätzen. Lionardo empfahl seinen Schülern, altes fleckiges Gemäuer zu betrachten, da eine solche Betrachtung oft Anlass zu einer sehr fruchtbaren Bildvorstellung geben könne. Im Vorjahre hatte Klein auf die gleiche Weise



R. B. Willmann. Stilleben

eine Stube, angefüllt mit Reisekoffern, Wäsche, Schuhen, Kleidern, Spitzen, kurz mit allen möglichen Garderobestücken behandelt. Es war ein Stilleben von feinen malerischen Qualitäten, ein pikantes Frou-frou erlesener Farben. In seinem heurigen Bilde „Vor der Redoute" kommen noch zu den erlesenen Reizen modernen Kleiderprunkes in frischen Farben schimmernde fleischige Arme, Nacken und Brüste. Das Fleisch ist in kühlen, grauen Tönen gehalten, es gleicht vom Tau angehauchten Früchten. Der Kontrast zu der farbig viel reicheren Kleidung

ist in seinen pikanten Gegensätzen trefflich herausgearbeitet. Schwarze Sammetbänder, graue und gelbe Seide oder schwarze Seide, Lackschuhe, weisse Spitzenröcke und dergleichen ergeben überaus reizvolle malerische Wirkungen. Aber nicht allein diese malerischen Kontrastwirkungen heben und bestimmen den Wert des Bildes. Es ist ebenso sorgfältig in der Zeichnung und Form. Klein versteht sich auf die schwere Kunst, ein Bild in Haltung und Ton zu bringen. Unter Haltung versteht man den malerischen Aufbau eines Bildes im archi-



Ernst Thallmaier. Dessauerschlösschen bei Kochel

tektonischen Sinne. Ton ist die Harmonisierung der einzelnen Erscheinungen, ihre Einordnung in das Ganze. Jede Farbe hat einen gewissen positiven Ausdruckswert und einen allgemeinen Tonwert und wirkt nicht nur für sich, sondern auch auf andere. So hat z. B. Georgi, lediglich um einen malerischen Gegensatz zwischen dem stumpfen Fleischton von Schultern und Brust zu schaffen, bei seinem Damenbildnis eine Porzellanschale von tiefblauer emailfarbiger Farbe angebracht, ein Verfahren, das an dieser Stelle nicht gerechtfertigt erscheint, da das leuchtende Blau der Tasse das Inkarnat des Fleisches noch trüber und schmutziger macht, in diesem Falle aber der Maler doch viel mehr daran wenden müsste, den Fleischton zu heben. Dagegen sind ihm andere Feinheiten in der Gegenüberstellung von stumpfen grünen und leuchtenden gelben Tönen gelungen. Der Maler bemühte sich, den anziehenden Gegenstand, eine hübsche frauliche Erscheinung, mit aller Kunst zu schmücken. Auch

Borchardt setzt sein bestes malerisches Können an die Darstellung seiner Motive, meist junge, feingekleidete Damen in vornehm ausgestatteter Umgebung. Mit welcher Delikatesse und Virtuosität ein seidenes Kleid, ein schimmerndes Schmuckstück behandelt wird, welchen Schmelz und seidenen Glanz er der Ölfarbe entlockt, das alles erfordert einen ebenso glänzenden Techniker als feinfühligen Künstler.

Wir haben gesehen, dass der Gegenstand bei diesen Darstellungen eine gewisse Rolle spielt.



Johann D. Holz. Abend im Walde

Es ist schliesslich doch nicht gleichgültig, was dargestellt wird, wenigstens wird der Laie, dessen Auge auf blosse farbige Erscheinungen entweder gar nicht oder doch nur sehr ungenau abgestimmt ist, immer zuerst vom Gegenstande angezogen werden, und da wird das Bildnis einer schönen Frau oder eines hübschen Mädchens das Auge des Beschauers viel eher anziehen als ein an sich gleichgültiges Ding. Vom Standpunkte der reinen Malerei aus hat der Gegenstand überhaupt keine Bedeutung und es ist dann gleichgültig, was dargestellt wird: ein Wandererfahrrad, ein alter Kistendeckel, eine hübsche Frau oder ein Gelehrtenkopf. Dies tritt immer ein, wenn es der künstlerischen Darstellung nur darauf ankommt, Gelegenheit zur Entfaltung technischer Fertigkeiten zu finden, d. h. wenn die Technik an sich Selbstzweck ist. Die in dieser Richtung enthaltene Gefahr

liegt auf der Hand. Sie besteht im letzten Ende in einer Verrohung der bildenden Kunst und in einer Zerspaltung des ästhetischen Ideals. Wer unsere Ausstellungen besucht, weiss was damit gemeint ist. Es gibt viele Bilder, die nur als technische Malproben angesehen werden können. Die oft staunenswerte Virtuosität in der Beherrschung technischer Probleme bringt uns auf den Gedanken, dass diese Kunst ihr vorzüglichstes Ausdrucksmittel im Handgelenk habe. So



Raoul Frank. Cornische Küste

anspruchsvoll der Vortrag, so bescheiden ist der Stoff. Wir haben Maler, die jahraus jahrein altes Geschirr, Kleider, Altertümer und papierene Masken malen. Diese Dinge müssen auf ihre Phantasie eine Anziehungskraft haben, wie die im Lampenlicht funkelnden Likörflaschen eines Schnapsladens auf den Säufer. Sie schillern in den prächtigsten Farben, glühendrot wie der Purpurmantel eines Königs, gelb wie gleissendes Gold, blau wie der strahlende Himmel, der Säufer kann nicht widerstehen, er muss trinken, einmal, noch einmal und wieder einmal. Auch die malerische Anschauung kann Trunkenheit sein, Wollust und Befriedigung eines unstillbaren Dranges, in der Welt der Farben zu schwelgen und darin Orgien zu feiern. Diesem Streben liegt der Drang der zeugenden, schöpferischen Kraft zu Grunde, dessen Anfänge sich in dem dunkeln Gebiet des Ursprungs



Franz von Stuck pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Frühling





Rudolf Riemerschmid pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Badendes Weib



künstlerischer Triebe verlieren. Aber auch die künstlerische Tätigkeit ist eine geistige, so gut wie die Erkenntnis und Wahrheit suchende. Sie muss aus der sinnlichen Anschauung schöpfen, aber sie kann in ihrem weiteren Verlaufe da nicht stehen bleiben. Der in der künstlerischen Gestaltung werktätige Spieltrieb bereichert und erweitert gegenüber den regelmässig sehr einseitigen Anforderungen der Gedankenwelt das Gebiet der Kunst. Vor dauernder naturalistischer Verflachung



Hans von Petersen. Winterbild

schützt regelmässig das Bedürfnis des kunstinteressierten Publikums. Und was die Hauptsache ist: die Lust am Fabulieren ist jeder produktiv begabten Natur dermassen eingeboren, dass sie sich ganz unwillkürlich doch immer wieder, und wäre es nur in der Art der Technik, Bahn bricht. Das letztere ist gegenwärtig der Fall. Freilich mit dem Ruhmestitel des Impressionismus, der vorgab, die Natur objektiv zu sehen und zu interpretieren, ist es glücklich vorbei. Sein unzweifelhafter Erfolg liegt darin, dass er das Handwerk vorwärts gebracht hat.

Damit sind aber auch die Impressionisten am Ende. Sie blieben entweder in dieser Sackgasse stecken oder sie wurden wider ihren Willen — zum Dichter. Ein paar Bilder des Königsberger Malers Dettmann, „Picknick“ und „Frohe Botschaft“, illustrieren das Gesagte. Das „Picknick“ ist ein echtes Freilichtbild. Dargestellt ist eine grüne Waldwiese, teils im vollen Sonnen-

schein, teils beschattet. Die Sonnenstrahlen dringen durch die Zweige und Blätter der Bäume und zaubern die prächtigsten Farben hervor. Im Grase liegen zwei Menschen, eine junge Frau und ein Mann. Das glitzernde flüssige Licht streift über die beiden, spielt in den roten Haaren der Frau, dass sie wie feuriges Gold erglühen und nistet sich in das rote Kleid ein, wodurch wieder ein lebhafter Gegensatz zu dem hellen, silbrigen Grün der Wiese entsteht. Schliesslich findet die Sonne auf dem ausgebreiteten Leinen ein reichliches Gedeck von Gläsern, Schüsseln, blinkenden Messern und Gabeln und es beginnt ein lebhaftes Versteckspiel. Lichter huschen darüber hin und verfangen sich in den Flaschen oder bleiben auf Schüsseln und Tellern haften und spiegeln sich in den blanken Gläsern. Das alles, die köstliche Sommerluft des Waldes, die wie ein zarter Schleier über dem Grünen liegt, der Sonnenglanz, all die blinkende glänzende Herrlichkeit eines Sommertages im Freien liegt über diesem Bilde ausgegossen. Man merkt, ein feines Malerauge war mit Liebe bei der Sache und hat, was es geschaut hat, mit erstaunlichem Können auf die Leinwand gezaubert. Dettmann ist ein Freund des Sonnenlichtes und verwendet seine ganze Kunst darauf, Licht und Wärme, die glitzernden Sonnenstrahlen und die huschenden Schatten einzufangen und auf seine Bilder zu bannen. Dass eine so produktive Natur im fortwährenden Umgang mit der Natur notwendig auch auf anderes kommen muss, ist klar. Schon das Bestreben, Licht und Farben in der Natur in ihren harmonischen Wirkungen zu studieren, erzeugt eine eigene Anschauung. Es wird wohl keinen Maler geben, der sich von den Wundern und Schönheiten des Lichtes



Charles Cottet. Ansicht von Pont-en-Royans (Dauphiné)



Theodor Esser. Bauernpaar

nicht zu poetischen Vorstellungen angeregt fühlte. Das Licht in der Natur erscheint dem Naturforscher freilich nur als eine blosse Erscheinung, ein Phänomen. Auch der impressionistisch arbeitende Maler kommt zuweilen dazu, das Licht zu analysieren und in seine farbigen Bestandteile zu zerlegen. Ohne dieses Naturstudium, nur auf seine Vorstellung von einem allgemeinen Weltbilde angewiesen, gerät er leicht auf Abwege und verflacht. Aber auch im gegenteiligen Falle wird zu



W. L. Lehmann. Aufziehender Sturm

grosse Abhängigkeit von der Natur der Freiheit des poetischen Gestaltens hinderlich sein und es wird so kein Werk aus vollem Gusse zustande kommen. Auch Dettmann ist bei seinem Bilde „Frohe Botschaft“, obwohl er seiner poetisch gestimmten Vorstellung Ausdruck geben wollte, in allzugrosse Abhängigkeit von der Natur geraten. Die frohe Botschaft stellt die Verkündigung der Geburt Christi bei den Hirten auf dem Felde dar.

Man weiss aus hundert Beispielen, dass die früheren Maler diesen Vorgang gewöhnlich in die Zeit abendlicher oder nächtlicher Stunden verlegt haben und sich so der geheimnisvollen nächtlichen Stimmung der Natur als wertvollen Bundesgenossen versichert hielten. Dettmann verlegt die Szene in die Zeit später Nachmittagstunden, wo ein graues einförmiges Licht die Gegenstände einer nüchternen alltäglichen Umgebung mit unliebsamer Deutlichkeit erkennen

lässt. So beraubt er sich selbst des wirksamsten Mittels, das geheimnisvoll rätselhafte Erscheinen einer geflügelten goldenen Lichtgestalt malerisch zur Geltung zu bringen. Wie seltsam nimmt sich auf diesem nackten öden Felde die Gestalt des Engels aus, wie unmotiviert erscheinen die goldigen Lichtstrahlen von oben. Der ganze Vorgang sieht inmitten dieser realistischen Umgebung höchst unglaubwürdig aus. Statt der erwünschten Stimmung kommt der reflektierende Verstand in Bewegung und fängt an, das Ganze kritisch zu zergliedern und zu zerfasern. Man muss unwillkürlich an Rembrandt denken. Wie realistisch ist seine Darstellung der Geburt Christi in dem köstlichen, in warmes poetisches Helldunkel gehüllten Stall, oder seine Auferstehung und seine Kreuzabnahme, oder, um eine Szene anzuziehen, die ebenfalls im Freien spielt, der Vorgang der Aufopferung Isaaks. Rembrandt verwendet das Licht auch als poetisches Mittel im malerischen Sinne, aber es ist eben kein Freilicht wie bei Dettmann. Auf die Wiedergabe der Realität im Sinne des Impressionismus hatte der Amsterdamer Meister von vorneherein verzichtet. Dettmann als der Sohn einer ganz anders gearteten Zeit versucht es mit den modernen Ausdrucksmitteln. Aber da gerät er auf einen Abweg. Mit den Mitteln des Impressionismus, d. h. mit der positiven Wiedergabe der wirklichen Erscheinungen, kann man keine biblischen Wunder und poetischen Mysterien darstellen. Entweder muss man auf diese Darstellungsmittel verzichten und sich eine eigene Sprache dafür schaffen, d. h. über Rembrandt hinauswollen, oder man muss die Stoffe liegen lassen, die bei hellem Taglicht besehen sich so wunderlich ausnehmen. Was Dettmann versuchte und wollte, ist das Streben



Albert von Keller. Moderne Dame

aller Modernen, die über sich hinauswollen und in der blossen Wiedergabe der realistischen Erscheinungen keine Befriedigung finden. Kunst ist eben doch nicht bloss ein handwerkliches Können, sondern geistige Mitteilung von Mensch zu Mensch. Und gerade die, welche sich am meisten an die positive Wahrnehmung halten, geraten unversehens ins andere Bereich. Wenn wir solchen Erscheinungen, bei denen sich ein Überwiegen subjektiver Stimmungselemente in der Farbe geltend macht, nachgehen, so können wir leicht bemerken, wie diese Auffassung der Farbe auch den Sinn für die formale Erscheinung abschwächt. Es tritt dann der Fall ein, dass der Künstler sich leicht in unhaltbaren farbigen Stimmungen verliert. Bei dieser Art Stimmungsmalerei überwuchert die Farbe die zeichnerischen Grundlagen dermassen, dass die Farbe statt deutlich sichtbarer Dinge nur mehr ein vages, verschwommenes Erinnerungsbild festhält. Eine ganze Reihe von Bildern leidet an den Folgen dieser überfeinerten subjektiven Anschauung. In diesen erstorbenen feinen Farbentönen zeigt sich eine gewisse vornehme Blasiertheit, die vor der panischen Kraft und Stärke des Natureindruckes erschrickt und den künstlerischen Ausdruck auf das Niveau sentimen-



John Lavery. Polyhymnia



Amandus Faure. Negertanz

taler Gefühlsduselei herabdrückt. Es mutet seltsam an, gerade die Stürmer und Dränger der Sezession mit so schwächlichen Gefühlen buhlen zu sehen. Wie sind die muskelstarken Helden der Sezession zahm und süss geworden. Man erkennt sie kaum wieder. Sie begeben sich in die Gesellschaft junger Mädchen, wandeln auf blumigen Wiesen und singen Frühlingslieder. Stuck rettet sich vor diesem schwächlichen Lyrismus mit knapper Not durch seinen ausgesprochenen dekorativen Sinn, der immer eine kräftige bestimmte Note in die Bilder hineinträgt. Allerdings erscheint auch diese Wirkung im Staffeleibilde forciert. Unsere Wohnräume ertragen eine derartige Farbigkeit des Ausdrucks, wie sie das Bacchanal gibt, nicht gut. Stuck hat früher Bilder gemalt, in denen dieses rein dekorative Element weniger stark hervortrat, dafür aber sein eminentes Formgefühl. Gerade hier nimmt der moderne Lyrismus der Farbe eine bedenkliche Wendung; die Farbe überwuchert die Form. Es ist allerdings natürlich, dass gerade die bei Stuck so stark ausgeprägte Anlage für das sinnliche Erfassen der Erscheinungswelt die Reize der Farbe voranstellen und die Form in den Hintergrund drängen musste. Es ist schliesslich nicht zu verwundern, wenn sich ein Malerauge dieser berauschenden Farbenfreude überlässt.

Auch bei den jüngsten Schöpfungen Albert von Kellers überwiegt das farbige Element das Formale und es ist hauptsächlich der Charme und Reiz aparter Farbenkontraste, die Keller bei der Wiedergabe eleganter, moderner Frauenerscheinungen im Auge hatte. In der Darstellung lichter, farbiger Eindrücke vollzieht sich bei einigen Luministen eine bedeutsame Umwandlung vom Hellen ins Dunkle. Die Einsicht, dass die Malerei dem wirklichen Lichte gegenüber doch schwach und ohnmächtig sei und deshalb mehr auf die Herausarbeitung wirksamer Kontraste als auf die Wiedergabe direkten Lichtes hinarbeiten müsse, hat die Lichtschwärmer zur Besinnung gebracht und, wie es meistens ist, einige verfallen schon wiederum ins Extreme, indem sie grossen Helligkeiten grosse Dunkelheiten gegenüberstellen. Man kann ganz gut zwischen Hell- und Dunkelmalern unterscheiden. Zu den Hellmalern gehört der schon erwähnte Philipp Klein. Das Bild „Vor der Redoute" ist auf einen Akkord helltöniger Farben gestimmt. Noch heller, lichtvoller wird Klein in der Farbengebung einer Landschaft. Eine Sandgrube im vollen Lichte ist dargestellt. Alles ist eingehüllt in ein gleichmässig weisses Licht. Im stärksten Gegensatz dazu stehen die Bilder von Hayek. Dieser Maler geht den umgekehrten Weg; er arbeitet vom Dunkeln ins Helle. Im



Adolfo Levier. La mantilla

Vordergrund Pferde, rotbraune Farbenmassen mit blauschwarzen Schatten, im Hintergrund Grün in Freilichtbeleuchtung. Ganz ähnlich auch Hegenbarth in seinem Bilde „Eingang zum Gutshof". Tooby arbeitet in seinem prächtigen „Stilleben" (Truthahn und Hase) gleichfalls vom Dunkeln ins Helle, indem er Neutraltinte, graue, gelbliche und warme ockerfarbene, bräunliche Töne kräftig zusammenstimmt. Auf dem ausgesprochenen Kontrast von Hell und Dunkel beruht auch das Bild von Kalckreuth. Man sieht aus dem beschatteten dämmerigen Grunde einer Scheune hinaus in den von der Sonne beleuchteten Hofraum auf hochbeladene Wagen. Ein ganzer Schwarzkünstler ist Leo Samberger. Aus schwärzlichen Tiefen tauchen seine Bildnisköpfe auf; sie wirken ungemein lebendig im Ausdruck. In den neuesten Bildern erscheint die Malerei Sambergers ausgeglichener und abgeklärter wie früher. Feine graue oder warme helleuchtende Töne umgeben die Köpfe; sie erscheinen wie bei Rembrandt eingetaucht in eine magische Atmosphäre. Diese Malerei in ihren vollen satten Farben wirkt ungemein vornehm und prächtig. Wir können uns diese Porträts in einem wohnlich ausgestatteten Zimmer gut denken. Würden auch alle die Landschaften, die oft nicht viel mehr als ein blosses malerisches Experiment sind, hinein passen? Gewiss nicht! Nur bei wenigen hat man das Gefühl, sie würden wirkliche Schmuckstücke unserer häuslichen Umgebung sein. Solche Wünsche erwecken höchstens die kleinen feinen Landschaften von Toni Stadler. Sie sind so reif und abgeklärt wie Bilder von alten Meistern. Neben Toni Stadler erweist sich noch Keller-Reutlingen als feiner Stimmungslandschafter. Er hat heuer ein kleines feines Bildchen gesandt, ein Dorf auf der schwäbischen Alb. Es ist Abend, die Zeit der Feierstunde. Friedlich liegt das Dörflein auf der Höhe; ein breiter Fahrweg führt durch die grünen Felder. Bewölkter lichter Himmel liegt über der stillen Flur und über dem Dorfe. Das



A. de la Gandara.
Porträt des Herrn del Solar und seiner Töchter



J. E. Blanche pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Titelblatt für „Das Zwiegespräch der Tiere“





Philipp Klein pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Vor der Redoute



Bildchen ist voll lyrischer Stimmung. Die Farben wirken auf das Auge wie eine sanfte Musik auf das Ohr.

Ganz andere Eindrücke werden uns, wenn wir aus den Sälen mit farbigen Bildern in das kleine Kabinett eintreten, das hauptsächlich Schwarz-Weisskunst enthält. Nun auf einmal an Stelle so vieler mannigfaltiger und bunter Eindrücke, die nach den verschiedensten Seiten anregen und jede subjektive Deutung zulassen, eine Ausdrucksweise, die sich auf ein paar schlagende Kontrastwirkungen konzentriert. Dem unbestimmbaren Lyrismus der Farbe gegenüber hat die Schwarz-Weisskunst etwas logisch Bestimmtes, um nicht zu sagen Architektonisches an sich. Das Sichtbare tritt mit einer Ausdrucksstärke an uns heran, die dem gemalten Bild nur selten eigen ist; das Gegenständliche erscheint zur plastischen Deutlichkeit herausgearbeitet und scharf charakterisiert. Holzschnitte von Thomann-Zürich haben diese energievolle Deutlichkeit, Radierungen von Brangwyn dagegen eine durchaus malerische Wirkung; man denkt an Rembrandt. Brangwyns Radierungen aus dem modernen Arbeiterleben, beim Brückenbau und auf der Schiffswerft, erhalten durch ihre malerische Auffassung und Darstellung etwas ungemein Fesselndes und Stimmungsvolles. Wir sehen zwei Arten moderner graphischer Ausdrucksweise einander gegenübergestellt: eine, die das zeichnerisch Struktive zu plastischer Wirkung herausarbeitet, und eine andere, aus der malerischen Stimmung heraus entstandene. Diese Kunst verfügt überhaupt über viele Ausdrucksmöglichkeiten, deshalb bietet sie auch der vom Subjektivismus beherrschten modernen Kunst ein weites Feld. Nicht weniger Interesse dürfte die Plastik erregen. Im Gegensatz zu der Graphik wird hier der subjektive, vor allem der Stimmungsausdruck erschwert durch die technische Ausführung. Es widerstrebt den Grundelementen der Plastik, gegenständlich

Eugen Spiro. Mädchen mit Hut

empfundene Stimmungen darzustellen. Wo es dennoch der Fall ist, wird der Ausdruck der Form empfindlich gestört; sie wirkt dann nicht so auf das Auge, wie sie wirken soll. Die plastische Kunst folgt im wesentlichen bestimmten uralten Gesetzen und entfaltet gerade in der Beschränkung auf die Form ihre stärksten und feinsten Reize. Ein strenges Studium der Plastik könnte sehr gut zur Gesundung unseres Kunstempfindens beitragen. Wir müssen uns daran



Ernst Oppler. Vertieft

gewöhnen, nicht jedes Kunstwerk nur durch eine von subjektiver Stimmung gefärbte Brille anzuschauen, sondern es naiv und ruhig zu betrachten. Wer sich natürlich nur seinen eigenen Gefühlen und Stimmungen überlässt, dem wird der Marmor leicht zu kalt und die Bronze zu herb erscheinen; er wird sich von der männlichen Kunst der Plastik nicht angezogen fühlen. Wer es aber über sich gewinnt, seine Augen natürlich zu gebrauchen, der wird sich in der wundervollen Linien- und Kurvenwelt der Plastik bald heimisch fühlen.

Die Skulptur ist in der Sezession sehr gut vertreten und da der Glaspalast gleichfalls eine Reihe guter Bildhauerwerke aufzuweisen hat und zudem die retrospektive Ausstellung auf die Münchener Bildhauer des neunzehnten Jahrhunderts verweist, so wollen wir uns mit der Münchener Plastik eingehender beschäftigen, als dies sonst bei Ausstellungsberichten der Fall ist. Die Plastik

kommt auf Ausstellungen selten zu ihrem Recht. Man sieht nur, dass sie da ist, aber man sieht nicht, was da ist.

Im Vestibül des Glaspalastes haben einige dekorative Skulpturen aus dem 18. Jahrhundert eine geschickte Aufstellung im direkten Anschluss an gärtnerische Anlagen gefunden. In dem kundigen Betrachter wird sofort die Vorstellung an die Gartenanlagen in fürstlichen Lustschlössern aus dem 18. Jahrhundert wachgerufen. Die lebhaft bewegten, flott geschnitzten Figuren stehen in



Rudolf Schramm-Zittau. Kuhstall

schlagendem Gegensatz zu den in streng geometrischen Formen durchgeführten Wegen, Bosketts und Hecken.

Das Prinzip lebhafter Kontrastwirkungen beherrschte diese ganze Kunst. Der Schöpfer dieser Figuren, der kurfürstliche Hofstatuarius Roman Anton Boos (1735—1810) ist auch der Meister zahlreicher, lustiger und flotter Stukkodekorationen in Kirchen, Schlössern und an Hausfassaden. Wir haben hier noch eine im Leben stehende und allen seinen Bedürfnissen dienende Kunst. Das 19. Jahrhundert hat mit dem alten Regime gründlich aufgeräumt. An Stelle des Ästhetizismus des 18. Jahrhunderts und seiner lebensfreudigen Kunst ist der Rationalismus getreten, der auch in ästhetischen Dingen als Radikalismus auftrat und die strenge Formensprache des Empire und des Klassizismus einführte. In der Plastik machte sich dies in der Hinneigung zur Antike bemerkbar. Xaver Schwanthaler der Ältere schuf die Marmorstatue des nackten Jünglings am Eingang des englischen Gartens. Es war dies das erste volkstümliche Werk der neuen Kunstweise.

Allein erst Ludwig Schwanthaler fand für diese Bestrebungen den rechten Ausdruck und den rechten Boden, auf dem das schwache Pflänzlein der klassizistisch angehauchten Plastik erstarken und emporblühen konnte. Die Bautätigkeit Ludwigs I. gab ihm einen festen Rückhalt. Ob es wohl praktisch war, Einzelheiten von dieser Art Plastik im Glaspalast aufzustellen? Man sollte diese Kunstwerke



Leo Samberger. Bildnis des Herrn Thomas Knorr

immer im Zusammenhang mit der Architektur an Ort und Stelle sehen. Eine Eigentümlichkeit der Schwanthalerschen Arbeiten ist ihre ausgesprochene dekorative Wirkung. Diese kommt nur im Zusammenhang mit der Architektur zur Geltung. Imponierend tritt uns diese Kunst an den Bauten Ludwigs I. entgegen, am Königsplatze und an der Ludwigstrasse. Steinbildhauerei und Erzguss erhielten eine überaus wertvolle nachhaltige Förderung. Werke ausgezeichneter Bronzeplastik sind die zwei in der Ausstellung aufgestellten Grabdenkmäler von Erzgiesser Stiglmair und Bildhauer Halbig.

Einige überraschende Neuheiten brachte uns die Retrospektive auf dem Gebiete der Kleinplastik. Da treten plötzlich aus dem Dunkel der Vergessenheit und aus dem Dämmerlichte unserer Gipsmuseen drei Meister mit überaus reizvollen Schöpfungen hervor. Der erste, Hans Gasser (1817—1868), ist wohl weiteren Kreisen ganz unbekannt. Von ihm stammt die ungemein



Walter Georgi. Damenbildnis

liebenswürdige Darstellung eines jungen Mädchens in sitzender Stellung; es ist die Porträtstatuette einer Tochter von Schnorr von Carolsfeld. Von Widnmann (1812—1895), dem ehemaligen Professor an der Münchener Kunstakademie, rührt eine Statuette der Königin Karoline von Bayern her, eine ganz hervorragende Kleinplastik von wunderbarer Feinheit der Ausführung. Ein gleichfalls ziemlich unbekannter Künstler der kirchlichen Kunst, Johannn Schönlaub, repräsentiert sich mit einem in Eichenholz geschnitzten Figürchen der St. Katharina. Alle diese Arbeiten zeigen die Münchener Plastik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der günstigsten Seite.

Von Widnmann, der bis 1880 tätig war, wäre nur ein Schritt zu der Gruppe neuerer Bildhauer gewesen, welche die aus der Schwanthalerschen Werkstätte übernommenen Traditionen

abstreiften und entweder zur altdeutschen Skulptur zurückkehrten oder sich in der Nachahmung der Natur ergingen. Eine Gegenüberstellung von Werken des Wagmüller und Gedon mit denen von Roman Anton Boos hätte interessante Parallelen ergeben. Auch hier hat es die Leitung der retrospektiven Abteilung unterlassen, die Fäden, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüberführen, aufzudecken und die älteren mit den neueren Werken zu verknüpfen Es muss daher kurz darauf hingewiesen werden, wie nach einer Periode des naturalistischen Realismus eine Wendung und Rückkehr zu einer stilistischen und tektonischen Plastik erfolgte. Auf diese letzteren Wandlungen und auf die in der modernen Plastik vielfach vorhandenen Richtungen und Strömungen weisen die Werke der neueren Bildhauer im Glaspalast und in der Sezession



Franz Bernauer. Hubertusbrunnen



Karl Himmelstoss.
Kauerndes Mädchen mit Muschel (Bronze)

hin. Im Glaspalast finden wir mehrere Werke, welche die plastische Darstellung nur als „Kleid“ für eine literarische Idee betrachten. Schon die Titel „Klagende“, „Nach dem Bade“, „Abschied“, „Philosophischer Disput“, „Werden und Vergehen“ weisen darauf hin. Interessant ist in dieser Hinsicht besonders die letztere Gruppe, von Heinz Müller. Man sieht einen sitzenden, in sich zusammengesunkenen Alten und daran angeschmiegt den nackten Körper eines Knäbleins mit ausgestreckten Armen. Die Gruppe, das sei gleich vorausgeschickt,



Karl Georg Barth. Illusion

besteht aus vorzüglich modellierten Aktfiguren, allerdings in einer Anordnung, die von keiner Seite ein klares deutliches Gegenstandsbild darbietet. Die Gruppe ist darum sehr charakteristisch. Es wiederholt sich immer wieder der alte Fehler. Der Künstler geht von einer bestimmten gegenständlichen Idee aus und glaubt seine Arbeit getan, wenn er diese in plastischen Formen zum Ausdruck gebracht hat. Sehr häufig ist aber diese gegenständliche Idee nicht in eine plastische Bildvorstellung umgesetzt, d. h. sie kann ihrer Natur nach mit plastischen Mitteln gar nicht verkörpert werden. Der Stoff würde sich viel besser zu einem Gemälde oder zu einer Radierung eignen. Die Plastik gibt übrigens dem Künstler selbst ein Mittel in die Hand, sich weiter auszuleben und seinen gegenständlichen Ideen Ausdruck zu geben: das Relief. Artur Volkmann z. B. stellt in seinem Marmorrelief Orpheus unter den Tieren sitzend dar. Damit ist klar gezeigt, dass das Relief der Phantasie des schaffenden Künstlers einen viel grösseren Spielraum gewährt als die freistehende Rundplastik. Von den jüngeren Künstlern, die im Sinne von Hildebrand arbeiten, wird das Relief sehr häufig angewandt. So hat Georg Roemer in einem Steinrelief die Vertreibung aus dem Paradiese in sehr wirkungsvoller Weise veranschaulicht. Ein anderes Relief, von Knut Akerberg wirkt wie ein Rubenssches Idyll. Fritz Behn erzählt in markigem ausdrucksvollem Reliefstil aus Schillers Wilhelm Tell und gibt in frei erfundenen Reliefbildern verschiedenen Vorgängen aus dem menschlichen Leben poetischen Ausdruck. Alle diese Arbeiten weisen darauf hin, wie durch diese Kunstform das bildnerische Leben nicht etwa beschränkt und eingeengt wird, sondern wie es sich bei voller



Eduard Beyrer. Autler (Bronze)

Beherrschung der Ausdrucksmittel erst recht entfaltet. Wir sehen auch, wie die Plastik in München nach dieser Richtung hin kräftig gedeiht und sich als raumschmückende Kunst an Bauten, Denkmälern, Grabmälern, Brunnen etc. immer mehr ausbreitet. Kunst und Leben haben sich auf dem Boden des Bedürfnisses und der modernen angewandten Kunst gefunden.



Heinrich Waderé. Bildnisrelief (Bronze)











